أبنية الحدث في رواية الحرب

عبد الله ابراهيم

يقصد ببناء الحدث في الرواية: الترتيب الذي يكون عليه الحدث، اي صورة تواليه في الزمان، وقد كشف استقراء منهجي شامل للحدث في رواية الحرب خلال الاعوام ١٩٨٠ ـ ١٩٨٥، عن اربعة ابنية رئيسة، نصطلح عليها بمصطلحات ذات سمة زمنية وهي

١. البناء المتتابع: ويقصد به تتابع الوقائع في الزمان
٢. البنا المتداخل: ويقصد به تداخل الوقائع في الزمان
٣. البناء المتوازي: ويقصد به توازي الوقائع في الزمان
٤. البناء المكرر: ويقصد به تكرار الوقائع في الزمان.

وسنتناول فيما يأتي، كلا من هذه الابنية، مبينين دلالة المصطلح، وابرز الخصائص الفنية للروايات التي تنضوي تحت اي من هذه الابنية.

البناء المتتابع

ـ١ـ

لقد عرف هذا البناء، منذ زمن موغل في القدم، ويعرف عادة بـ«البناء التقليدي». ولكن مصطلح «البناء التقليدي» لايحدد طبيعة هذا البناء وخصائصه، ولا يوحي الا بانه بناء معروف، دون ان يحدد صفته. ويعني: التتابع: تعاقب الاحداث في الزمان وبذلك تتحدد دلالة المصطلح في هذا البحث، بانه البناء الخاص لحدث الرواية، الذي يبدا من نقطة محددة، ويتتابع وصولاً الى نهاية محددة، دون ارتداد او عودة الى الخلف. فابرز خصائص البناء المتتابع اهتمامه بـ«سرد الوقائع بحسب ترتيبها الزمني»[1]. اي انه يقوم على «توالي سرد الاحداث الواحد تلو الاخر مع وجود خيط رابط بينها»[2]. ولقد هيمن هذا البناء، مدة طويلة، على فن القص، بجميع انواعه، ان كان قصصاً شفاهياً، او حكايات خرافية، او ملاحم، او سيراً شعبية. وصولا الى ظهور الرواية الحديثة بوصفها ابرز هذه الانواع فقد كان «القاص البدائي يقدم لسامعيه الاحداث في خط متسلسل تسلسلاً زمنياً مضطرداً، وبنفس ترتيب وقوعها»[3] وكان ابرز وضوح لهذا البناء، يتجلى في الحكاية الخرافية، التي تتابع فيها الاحداث. اذ ان هذه الحكاية «تميزها عادة الصيغة السردية الاتية: «كان ياماكان.... وثم عاشوا سعداء بعد ذلك» ان هذه الصيغة، ترتب حدث الحكاية الخرافية، على وفق نظام متتابع في الزمان»[4]. ويرى ادوين موير ان «ابسط شكل للقصص النثرى هو قصة تحكي سلسلة من الاحداث»[5]. ويرى ترنس هوكز، ان «الرواية تهتم بالدرجة الاولى بالتسلسل والتعاقب: بالمرور المستمر للزمن»[6].

ويذهب بعض النقاد الى ان البناء المتتابع، بناء ملازم لفن القص، ولا يمكن اهماله ابداً، وبدونه لا يمكن ان يتحقق الشرط الفني لفعل القص، فاذا «انعدم التتابع تلاشت القصة وتحولت الى لوحة وصفية لا يربط بين عناصرها سوى التجاور المكاني»[7] ويرى آخرون «إن خاصية التتابع: هي السمة الجوهرية في الادب»[8]. ان شيوع هذا النمط من البناء، يعود، فيما نرى، الى كونه يحاكي سلسلة الافعال الانسانية في الحياة، التي تاخذ شكل التتابع في الحدوث. ولقد اثر فيه، في مراحل لاحقة اسلوب التدوين التاريخي للاحداث. الذي يعتمد، كما هو معروف على تسجيل الوقائع التاريخية، حسب زمن وقوعها. لذلك كان نمطاً مهيمناً في فن القص حتى مطلع القرن العشرين.

اعتمد بناء الحدث في رواية الحرب العربية في العراق، على البناء المتتابع في عدد كبير من الروايات. وقد كشف لنا الاستقراء العام لهذه الروايات، عن عدد منها تنضوى احداثها تحت مواصفات هذا البناء، وهذه الروايات مرتبة حسب تاريخ نشرها:

«اعداد المدفع ١٠٦» لهشام توفيق الركابي، «والفصيل الثالث» لجاسم الرصيف،» و «رمال تحرقها الاجساد» لزيدان حمود، و «السهام غير المرئية» لعبد الجبار داود البصري، و «ربما كنت بينهم» لعبد المطلب محمود و «العاصفة» لهادي الربيعي و «صيف في الجنوب» لجمال حسين علي، و «فتى البراري» للدكتور عبدالله عبد الشكور، و «شرق السدة.. شرق البصرة» لناجح المعموري، و «معهم» لصلاح الانصاري، و «ايام الكبرياء» لمحمد احمد العلي، و «الرجل الاخير» لعباس محسن خاوي، و «البحر لا يغمر الكبرياء» لسلمان كاصد، و «ليل الخنادق» لزيدان حمود، و «عيون الظلام» لعلي خيون، و «اللبن في الشجر» ليعرب السعيدي، و «مكان بين القلوب» لخالد علوان الشويلي، و «صاحب النجوم» لعبد

الكريم عبود حميدي، و «الرابية العالية» لمحمد داود العجيلي، و «هكذا استنطقنا الفولاذ» لسعد محمد رحيم و «الرجل الذي هو انا اكثر مني» لناصر معيوف و «الشمس لا تسافر» لصلاح الانصاري.

ان ابرز الخصائص الفنية، لبناء الحدث المتتابع في رواية الحرب هو الاستهلال المتميز، فالاستهلال يقدم اطاراً عاماً، يحدد بوساطته زمان الحدث ومكانه، ويرصد في الوقت نفسه تطور الحدث في الرواية.

يبدا الاستهلال في رواية «الفصيل الثالث» لجاسم الرصيف بالصورة الاتية:

> «كانت مهمة ليست سهلة منذ عدة اشهر، اذ كان على سرية المشاة ان تتصدى ليلاً لقوة من الجيش الايراني عسكرت منذ عدة اشهر احدى القمم المهمة القريبة الحدود الشرقية داخل الاراضي الايرانية، وكانت تلك القوة ترصد حركة القطعات العراقية في خطوط التماس الامامية للجبهة الشرقية»[٩].

يحدد هذا الاستهلال نوع الحدث، وهو: احتلال احد الروابي الجبلية والاحتفاظ به لضرورات عسكرية، ويحدد كذلك مكان الحدث وزمانه، ويؤشر بوضوح السبب الذي سيكون وراء تطور الحدث، وهو: ضرورة ابعاد القوة العسكرية الايرانية المعادية، وتوفير الامن للقطعات العسكرية العراقية، وبهذا فان الاستهلال يجمل معظم العناصر الفنية الاساسية في رواية «الفصيل الثالث»، ثم يبدأ الحدث بالتوسع والتشعب. اذ يتم الفصيل الثالث، احتلال القمة المذكورة ويكلف بانجاز بعض المهمات الادارية والقتالية، مثل: تامين الارزاق والعتاد، واخلاء الاسرى والجرحى والشهداء، وتوفير الامن المطلوب، وتتطلب هذه المهمات حركة الفصيل بين القمة الجبلية، والموقع الخلفي للقوة العسكرية، مروراً بقرية، اسمها «كنارو» مما يجعل هذه الحركة المكوكية، اداة تكشف كثيراً من الاحداث التي تغني الرواية، اذ تنشا بسببها، علاقة حب جارفة بين الجندي «فائز» والفتاة الكردية «برشنك»، تكشف عن طبيعة العلاقات الاجتماعية في القرية.

ويبدا الاستهلال في رواية «اعداد المدفع ١٠٦» بالصورة الاتية:

> «بالقرب من الشارع الرئيسي الماضي باستقامة صوب مدينه «دهلران» حيث يقع مقر الفوج، ارتفعت سحابة من الغبار الدقيق تتحرك بسرعة، بدت اول الامر، وكانها تسير بموازاة الشارع، الا انها سرعان ما انحرفت جنوباً، وسلكت طريقاً ترابياً ملتوياً، بين مواضع الجنود والملاجىء المسقوفة باطنان من التراب والحجارة وتجاويف الارض التي تحتلها الشاحنات والمجنزرات والمدافع الرشاشة بسبطاناتها المكشوفة للجو.. قبيل ان تنطلق اخيراً، ودونما هوادة، باتجاه التلال المرئية عن بعد، حيث خط المواجهة الاول مع العدو. كان ذلك ابان يوم صيفي جاف من اوائل شهر ايلول»[١٠].

يتكشف الحدث، اثر تحديد زمانه ومكانه، عن اربعة جنود في سيارة عسكرية متجهة الى الخطوط الامامية في الجبهة، ويستمد تفاصيله، من طبيعة الحياة اليومية لهؤلاء الجنود، مثل تحصين موضعهم الدفاعي، وحديثهم عن معارك خاضوها من قبل. وتكشف هذه الشخصيات عن حياتها الخاصة. وفي احدى الليالي الحالكة، يقوم العدو بهجوم شامل على مواضعهم، ويسفر الموقف عن دحر العدو، واستشهاد ثلاثة من هؤلاء الجنود. وبقاء آمر المجموعة، الجندي الاول عنيد دواس، حياً.

ويبدا الاستهلال في رواية «ايام الكبرياء» لمحمد العلي، بالصورة الاتية:

> «قمر شوال يتناقص في ليلة تموزية ساخنة، ويجعل الظلام اكثر ميلاً لعتمة متماسكة السواد في الوديان، بينما تبرز رؤوس التلال، محلاة ببرقع ضوئي شفيف كالفضة الداكنة.. قمم ناتئة نحو السماء ترفع اليها المواضع وتعلن هامات الجنود وانحناءات الخوذ على رؤوسهم كانها تلال صغيرة هي الاخرى نابعة منها او شاهدة عليها.
> خوذ صلدة ترى ساكنة ولكن تحتها رؤوساً يقظة تميل ذات اليمين تسبر حوض مهران الغارق تحت اشجاره في لجة من ظلال ليلة مطبقة على عتمة كثيفة»[١١].

يلاحظ ان الاستهلال، حدد زمان الحدث ومكانه، وزرع حالة ترقب عند الجنود، اذ سيتطور الحدث، ويقع هجوم العدو المرتقب، ويحاصر الفوج، ولكنه يبدي مقاومة شديدة، مدة عشر ايام، تنتهي بشن صولة ناجحة لفك الحصار المعادي، ثم الوصول الى القطاعات العراقية.

ان السمة الفنية التي يمكن تلمسها، من خلال دراسة وظيفة الاستهلال في البناء المتتابع، هي ان الاستهلال يوطىء للحدث، ويحدد زمانه ومكانه ففي رواية «الفصيل الثالث» يحدد الحدث بانه «مهمة ليست سهلة»، وزمانه الليل، ومكانه «احدى القمم المهمة القريبة من الحدود الشرقية داخل الاراضي الايرانية ويحدد الاستهلال، طبيعة الحدث في رواية «اعداد المدفع ١٠٦» بانه، استبدال مجموعة من المقاتلين موقع مدفع، وقيام العدو بهجوم عليهم، وزمانه «يوم صيفي جاف من اوائل شهر ايلول»، ومكانه، قرب مدينة «دهلران» الايرانية ويحدد الاستهلال ايضاً، الحدث، في رواية «ايام الكبرياء» وهو ترقب هجوم معاد ووقوعه، وزمانه «ليلة تموزية ساخنة»، ومكانه «حوض مهران» وبذلك فان الاستهلال، في هذا النمط في البناء يشير الى معظم عناصر الرواية، ويحدد اطارها العام، فهو «يزرع النويات الصغيرة للافعال الكبيرة اللاحقة»[١٢]. ونلمس هذه الخاصية الفنية في جميع الروايات التي تندرج ضمن البناء المتتابع.

تتبع تميز الاستهلال في البناء المتتابع في رواية الحرب، خاصة اساسية اخرى، وهي خضوع بناء الحدث لمنطق السببية، لان الافعال المترابطة التي تكون الحدث، تخضع مباشرة للعلاقة السببية بينها، فهي

توجد وتنمو وتتطور، بفعل علاقات مترابطة، فيما بينها، بحيث يكون كل منها، سبباً لما يليه، ونتيجة لما سبقه، وبذلك تترابط هذه الافعال، في حركة صعود نحو الدروة.

فالهجوم المعادي الكبير، في رواية «ايام الكبرياء» يسفر عن حصار القوة العراقية، وهذا الحصار يؤدي الى التماسك النفسي والمعنوي بين منتسبي الفوج، وهذا التماسك يقود الى البحث عن بدائل جديدة، للتزود بالماء والطعام، وكل هـذا يؤدي في نهـاية المطاف، الى كسر الحصار، الوصول الى ارض الوطن.

كما ان الرحلة في «اعداد المدفع ١٠٦» تـؤدي الى الوصول الى المـوضع الجديد، والمكوث فيه، يكشف عن بوادر هجوم معاد، من خلال مجموعة من الدلالات مثل استحضارات العدو، والعاصفة المطرة التي تفاجيء المقاتلين والكوابيس المخيفة التي تداهم عنيد الدواس في اثناء نومه، ويقع هذا الهجوم، كما هو متوقع، ويصد بعد ان تدخل قوة الهجوم المقابل. كما ان احتلال الراقم في رواية «الفصيل الثالث» يسبقه صدام مع العدو، وتعقبه محاولات العدو، لاستعادة الراقم، ومرور الفصيل الثالث في قرية «كنارو» يؤدي الى قيام علاقة الحب بين «فائز» و «يرشنك». وهكذا تتـرابط الوقـائع بعـلاقات سببيـة في الروايات الاخر التي تعتمد على البناء المتتابع، مثل روايـة «البحر لايغمـره الكبرياء»، ورواية «عيون الظلام»، و رواية «ليل الخنادق»، و رواية «الرجل الذي هوانا اكثر مني»..الخ وتؤدي هذه العلاقة السببية بين الوقائع التي تحكم بناء الحدث في هذا النمط من البناء، في رواية الحرب الى تبلور حالة تشابك بين هذه الوقائع تكون «الذروةClimax»، وهي: «النقطة التي تصل فيها قوى الصـراع اعلى حـالة قوة اشتبـاك»[١٢]. وهي احدى السمـات الفنيـة الاساسية في البناء المتتابع في رواية الحرب، ونتيجة منطقية لمجموعة عنـاصر متفاعلة في بنيـة الحدث وفي مقـدمتها، افعـال الشخصيات وصراعها مع العدو. ويلمس هذا بصورة جلية في حالة عنيد دواس في روايـة «اعداد المـدفع١٠٦»، اذ يكتشف مصـرع بعض رفاقـه اثناء الهجوم المعادي وقبل اندحار العدو يـأسر عنيد دواس مجمـوعة من الاعداء، فيتنازعه موقفـان، الاول: قتل المجمـوعة المعـادية ثـأراً لا ستشهاد رفاقه، والثاني: العفو عنها والاكتفاء باعتقالها، وهو ما يكون ذروة احداث الرواية:

«وصوب الفوهة لصدر اولهم، الا ان حركته العاجزة ووقـوفه المسترحم الذليل جمد اصبعه على الزناد لحظة اخرى، وعندما حاول من جديد شـاهدهم جميعـاً يستلقون عـلى الارض ويزحفـون صوب ساقيه.. ارمهم يا عنيد دواس.. اصلهم.. هؤلاءهم قتلة ناظم ولطيف وعبدالله.. اقتلهم.. ابدهم.. اللعنة عليك.. ماذا تنتظر بحق الله؟ الا تظن انهم يستحقون ذلك؟

وسترت عينيه غشاوة دمع مضببة، وارتجفت سبابته على الزناد. ايعقل هذا!؟ ايصدق ان هؤلاء هم قاتلو ناظم ولطيف عبدالله؟ هؤلاء الذين يتشبثون بالحياة حد استجداء الاقدام.. يقتلونهم؟!.. اهم حقاً؟ هم القتلة ؟ احقاً هم ؟! واستدار على ركض اقدام سريعة قادمة وتأهب من جديد، وكشفت انعطافة الوادي عن جنود من المغاوير يركضون.. صرخ بهم منادياً.. وعندما اقتربوا منه (كذا) بعد ان عرفهم بنفسه، قال احدهم ضاحكاً:

ـ سبقتنا يا اخ اذن.. بارك الله فيك.

وقال آخر.

ـ منـذ مدة ونحن نـطارد هذه الشـرذمة انهم آخـر ما تبقى من الفصيلين. ولم يجب عنيد بشيء، فقد استدار مهرولاً صوب عبدالله وهو يقول:

ـ ابعدوهم عن هنا لا احتمل رؤيتهم زمناً آخر[١٤].

كما تتمثل الذروة في رواية «الفصل الثالث» بالقتال الملحمي الذي تقوده السرية والذي يسفر عن استشهاد خالد وجرح فائز.

وفي الصولة الجسور التي يشنها الفوج في رواية «ايام الكبرياء» وتعقب مرحلة ما بعد الذروة، حالة جديدة، تتسم بالغموض في البناء المتتابع، فمصائر الشخصيات غير واضحة، فلا يعرف مصير عنيد دواس، ولا مصير فائز، ولا مصير منتسبي الفوج المحاصر في رواية «ايام الكبرياء» وهذا يعود فيما نرى، الى سببيـن اساسيـين، اولهما سبب فني، وهـو محاولة الروائيين التعبير عن فكرة معينة، تحمل مغزى معينا، وحالما تستنفد هذه الفكرة غرضها، تترك مصائر الشخصيات معلقة. والسبب الاخر، هو استمرار الحرب، فالشخصيات والاحداث في رواية الحـرب، تبقى معلقة، دون نهاية محددة، لانها مرتبطة بحالة الحرب المستمرة.

وتكشف بنيـة الحـدث المتتـابـع في روايـة الحـرب، من خـلال الاستهلال والعلاقات السببية بين الوقائع، والذروة والنهاية الخاصة، عن حدث بسيط. ويكون الحدث بسيطاً اذا «كان محكماً وواحداً»[١٥]، ولقد تميز البناء المتتابع في رواية الحرب، ببساطة الحدث، وكونه يدور حول محور اسasي واحد هو حدث الحرب. فالحدث، كما تم توضيحه، في رواية «اعداد المدفع ١٠٦»، وهو مجمل العلاقات المتشابكة بين جنود المدفع، وهجوم العدو عليهم، وهو في رواية «ايام الكبرياء» محاصرة احد الافواج العراقية، وقيام هذا الفوج بكسر طوق الحصار المعادي، وهو في رواية «الفصيل الثالث»، احتلال احد الرواقم المعادية، وخوض معارك شديدة عليه..الخ.

ان وحدة المحور في الحدث، بلورت حدثاً واضحاً، يتطور من خلال مواقف متتالية، صوب نهاية معينة، وهذا يعود الى وجود قضية جوهرية يستند اليها الحدث في رواية الحرب، فوجود القضية الجوهرية، يفرض حدثاً متماسكاً وموحداً لانها تكون سبباً مباشراً، لتركيز كل وقائع الحدث، حـول هذه القضيـة. ان الحصار في «ايـام الكبريـاء» يـوحـد الحـدث والشخصيات، ويدفع الاخيرة لان تتفاعل مـع حالة الحصـار، بمنظور خاص، وتقاوم معطيات الحصار، دون ان تستسلم لها، كما ان قضية الثار في «اعداد المدفع ١٠٦»، تحكم الحدث وتوجهه ولا تتيـح له التشعب، وتداخل شخصيتي عامر وعبد الزهرة في رواية «الرجل الذي هو انا اكثر مني» و «النجاة من الغرق» في رواية «البحر لا يغمر الكبرياء»، والدفاع عن الوطن في روايات «الفصيل الثالث»، و «الرابية العالية»، و «الشمس لاتساقى» و «ربما كنت بينهم»، و «فتى البراري»، و «الرجل الاخير»..الخ. تعمل جميعها على توحيد الحدث.

ان وجود قضية جوهرية واضحة، مثل الدفاع عن الوطن، والوعي

بطبيعة الحرب، والثأر لاستشهاد رفيق، والحفاظ على الحياة، تعد احد المسببات الرئيسة في فرز حدث مترابط ومتكامل، وهذا مايلمس واضحاً في معظم الروايات التي تندرج ضمن البناء المتتابع.

تستمد القضية الجوهرية وجودها من طبيعة التجربة الادبية، وكل قضية جوهرية، في الفن الروائي لاتستند الى تجربة ادبية معينة، تتحول الى عناصر متناثرة لا رابط بينها، ويمكن تلمس صورة التجربة الادبية، في رواية الحرب، من خلال البناء المتتابع للحدث، فتتبين من خلال هذا البناء انها تجربة عملية معاشة تكاد تكون، في معظم اجزائها، بانها التجربة المعاشة فعلاً في معظم مراحلها، بدأ من كونها بذرة، مروراً بتكوينها وتبلورها، وصولاً الى تقديمها منجزة في نص روائي، بحيث يدخلها المبدع، بدون وسائل اتصال اخر سوى المعاينة المباشرة. شرط ان تعطي المبدع، هذه التجربة، بعدها الانساني الشامل ويغنيها لتكون ذات مغزى، واذا استحضرنا الحرب، بوصفها حدثاً كبيراً ومؤثراً، امكن القول، انها قدمت العناصر الاساسية للتجربة العلمية، من خلال الاشتراك بالحرب مباشرة، او معايشة المقاتلين خلف خطوط الجبهة، وقد ادى كل هذا، اضافة الى عوامل تتعلق بانتماء المبدع الى عصره، الى بروز القضية الجوهرية في رواية الحرب، وهي تتعلق مباشرة، بمفاهيم وقيم انسانية كبيرة، وقد انعكست الخطوط العامة لهذه التجربة، بصورة واضحة، في الروايات التي تندرج تحت البناء المتتابع، لان من الخصائص الاساسية لهذا البناء، في ترتيبه الزمني يكاد يكون نسخاً للوقائع اليومية في تسلسل حدوثها.

-٢-

البناء المتداخل

شهد البناء المتتابع «التقليدي» في الرواية العالمية في مطلع القرن العشرين، اول بوادر التمرد عليه عندما، خرج بعض الروائيين عن اسلوب تتابع الحدث في رواياتهم واستعاضوا عنه، باسلوب آخر، وهو تقديم الاحداث، دون الاهتمام بتتابعها في الزمان وفي مقدمة هؤلاء الروائيين: جيمس جويس ١٨٨٢ ـ ١٩٤١، ومارسيل بروست ١٨٧١ ـ ١٩٢٢، وفرجينيا وولف ١٨٨٢ ـ ١٩٤١. وعرفت الرواية عند هؤلاء الكتاب، برواية «تيار الوعي Stream of Consci ousness»، وهي نوع من الروايات، يكون الاهتمام فيها، منصباً على «ارتياد مستويات ما قبل الكلام من الوعي بهدف الكشف عن الكيان النفسي للشخصيات»[16]. كما عرف هذا الاسلوب في فن الرواية، بانه يعتمد «الافكار غير المنطوقة للشخصيات، بوصفها اداة اساسية للسرد»[17]. وعلى الرغم من ان رواية تيار الوعي، تولي دواخل الشخصية، اهمية كبيرة، فان هذا الاهتمام، ادى الى تغير كبير في بنية الحدث، واجهز على تسلسله من الزمان.

لم يقترن انجاز تيار الوعي بمسالة بناء الحدث في الرواية، انما يمكن تلمس تاثيره، بصورة غير مباشرة من خلال، مجمل التغييرات التي احدثها في الفن الروائي.

يصطلح، في هذا البحث، على البناء الذي تتداخل الاحداث فيه، دون اهتمام بتسلسل الزمان بـ«البناء المتداخل». حيث تتقاطع الاحداث وتتداخل، دون ضوابط منطقية، وتقدم، دون الاهتمام، بتواليها، انما بكيفية وقوعها. «إن خروج الرواية على النمط التقليدي في ترتيب الاحداث ترتيباً زمانيا أنما يكون لدلالة فنية يقصدها الروائي، تتمثل هذه الدلالة في التركيز على الحدث، وجعله بؤرة الاهتمام»[18]. ويلاحظ إن هذا النمط من البناء، جاء رداً على هيمنة البناء المتتابع، واسس نمطاً جديداً، يترتب في ضوئه الحدث، دون ان يخل بجوهره، لان التغيير يحصل في كيفية ترتيب الحدث، لا في جوهره، «إن اللعب بالازمنة داخل القصة... عمل جمالي بحت لا يؤثر على الاحداث، من حيث الماهية والوجود وانما من حيث الصياغة والترتيب»[19]، ان الاستخدام الجديد للزمن في نسج حدث الرواية، وفق صيغ جديدة، ترمي الى تقديم الحدث دفعة واحدة، وكانه حصل في زمان واحد، وترك الحرية للمتلقي، بان يعيد ترتيب الحدث، اعتماداً على القرائن الزمنية في النص الروائي، كشف عن امكانية غير محدودة، في تطوير في بناء الحدث، وكل هذا، مكن الروائي، من استخداماً الزمن استخداما متنوعا، يتناسب، والتطور الحضاري الذي شهده العالم في العصر الحديث وخاصة في القرن العشرين.

لقد فرض الاستخدام الجديد للزمن، فهما متطوراً لفن القص، ولم تعد الرواية، حكاية تروى متسلسلة في الزمان، انما اصبحت مجموعة وقائع، منشورة امام المتلقي، تفرض عليه، مهمة ترتيبها وصياغتها وفق قرءاته لها، وبدون وعي متطور عند المتلقي، تفتقد الرواية اهميتها.

يكشف «البناء المتداخل» «للحدث في الرواية حقيقة جديدة في الفن الروائي، وهي ان ترتيب الحدث اعتماداً على تسلسل البداية الوسط والنهاية، لم يعد يشكل حاجزاً بوجه تطور الرواية، ولكن، اهم ما يجب ذكره هنا، إن غياب التسلسل الزمني للحدث، لا يعني الغاء الزمن، او تحجيما لدوره، بل هو استخدام جديد له، يتفق ومجمل التغيرات التي عرفتها الرواية الحديثة. إن «غياب الترتيب الزمني من القصة المتخلية يكشف عن القيمة الكاملة لترتيب آخر، يراعي بصرامة، هو الترتيب السردي»[20] وهذا الترتيب الجديد، هو، ولا شك، ترتيب زمني، قوامه تداخل مستويات الزمن، بين الماضي والحاضر والمستقبل، بما يتيح للوقائع ان توظف توظيفاً جديداً يتناسب وما يطمح اليه الروائي من تجديد في بناء روايته.

اعتمدت مجموعة من روايات الحرب العربية في العراق البناء المتداخل في ترتيب احداثها، وها هي مرتبة حسب تاريخ نشرها:

«الرقص على اكتاف الموت» لعادل عبد الجبار، و «مكابدات عبدالله العاشق» لعبد الخالق الركابي، و «وشم الدم على حجارة الجبل» لمحسن الخفاجي و «في الارض الحرام» لاسماعيل شاكر و «اخوة الكاكي» لنعمان مجيد، و«شرنقة الجسد» لخضير فليح الزيدي و «بيان اول الطفولة القديمة» لحميد قاسم و «حدود النار» لعلي خيون و «الشموس والتيه» للطيف ناصر حسين و «الشمس عراقية» لعبد الستار ناصر، و «قبل الفردوس» لمحمد احمد العلي، و «الكهف» لمحمد داود العجيلي و «كولينا» لمحسن متعب الناصر، و «شرقاً من زمن الاحياء» و «الرجل الذي عاش مرتين» لعادل عبد الجبار، و «رجل في ذاكره الرجال» لعبد عون الروضان و «مدار اليم» لشوقي كريم، و «هكذا الرجال» لمكي زبيبة و «الجهة الخامسة» لثامر معيوف، و «التوام» و «الفنارات» لجمال حسين علي و

«اعوام الشمس» لعادل كامل، و «رصاص العمق الهادىء» لسعد محمد رحيم.

يكشف هذا العدد الكبير من الروايات، ان هذا البناء استأثر الى جانب البناء المتتابع باهمية خاصة في رواية الحرب، اذ بلغ عدد الروايات التي اعتمدته عشرين رواية، وهو عدد يقل بروايتين عن عدد الروايات التي اعتمدت البناء المتتابع.

يتميز البناء المتداخل المحدث في رواية الحرب، باستهلال خاص، يختلف في بنيته ووظيفته عن الاستهلال في البناء المتتابع. فهو يفجّر الحدث في الرواية ويمكن تلمس هذه الوظيفة في الروايات المذكورة، ومنها، على سبيل المثال، رواية «مكابدات عبدالله العاشق» لعبد الخالق الركابي، اذ يستهل الحدث بالصورة الاتية:

> «هل يعقل ان يضيع دم (عبدالله العاشق) هدرا!؟.
>
> ذلك هو السؤال الذي تردد على كل لسان في القرية الغارقة في الظلام. فذلك الرجل العنيد الذي مثل تاريخهم المشرق منذ اليوم الذي بصق في وجه (السرجنت) الانكليزي، وتحدي الشيخ (نصيف)، واذل السركال (بشار) فجعله قعيد بيته الى الابد، (عبدالله) ذاك لا يعقل ان يموت بتلك الطريقة البائسة. غير ان الحقيقة كانت تتمثل تحت انظارهم الذاهلة بالجثة الممزقة التي جيء بها عصر اليوم من الحقل، والقدمان المشققتان لاتزالان ملطختين بطين الارض، الارض التي منحها فتوته وشبابه ليمنحها في النهاية حياته[٣١]

إن ما يلاحظ في هذا الاستهلال انه فجر حدث الرواية ضمن ثلاثة مستويات من الزمن هي:-

اولاً: الزمن المستقبل:

ويشار اليه بوساطة السؤال «هل يعقل ان يضيع دم (عبدالله العاشق) هدراً هي:-

يضع هذا المقطع الاستفهامي، امام شخصيات الرواية، مسؤولية الثار لمقتل عبدالله، وذلك ما يحدث في المقطع الاخير من الرواية، اذ يكون الثار جماعياً يشترك فيه الجيش والفلاحون:

> اختلطت خوذ المقاتلين الفولانية المغطاة بشبكات التمويه، بكوفيات الفلاحين المرقطة، وتناقلت الايدي البنادق والمعاول والرشاشات والمساحي، وحفرت المواضع هنا، وهناك على التلال والمرتفعات المحدقة بالقرية، وسورت من الامام باكياس التراب والرمل.. وبقيت الحركة تزداد صخباً وضجيجاً حول النخلات الثلاث والشاحنات تجيء وتذهب، والمواضع تنتشر شمالاً وجنوباً لتحتلها مدافع هائلة بفوهات جبارة ودروع فولانية عريضة وعجلات مطاطية راكزة في الارض، وكانت الايدي قد القمتها بالقذائف الضخمة ذات الاعقاب النحاسية المتوهجة التي دفعت عميقاً داخل القواعد المعدنية الصقيلة، واستند المقاتلون على الركب (كذا)، وسحبت الحبال المشدودة الى عتلات الاطلاق، وانتفضت المدافع واحداً اثر الاخر، فدوت القذائف لاول مرة (كذا) في الاتجاه المعاكس[٣٢].

ان عملية الثار هذه لاتتم الا في المستقبل إثر دفن جثة عبدالله العاشق.

ثانياً: الزمن الماضي:

ويشار اليه بالنص الذي يؤكد ان عبدالله العاشق هو: ذلك الرجل العنيد الذي مثل تاريخهم المشرق منذ اليوم الذي بصق في وجه (السرجنت) الانكليزي، وتحدى الشيخ (نصيف) واذل السركال (بشار). ويتضمن هذا المقطع من الاستهلال، اشارة واضحة الى ثلاث وقائع حدثت في الزمان الماضي، يمكن تاصيلها بالصورة الاتية:

أ- البصق في وجه السرجنت الانكليزي.

ويحدث حينما يرفض الفلاحون البرهنة على اخلاصهم لبريطانيا العظمى، بان يبصقوا في وجه آبائهم، ويبقى عبدالله في مكانه، موحياً للسرجنت الانكليزي، قبوله الامر، فيخاطبه الاخير:

> « مهنئاً اياه لكونه الوحيد الذي لم ينسحب، طالبا منه البرهنة لهؤلاء الشباب المتوحشين، كيف إن اخلاصه لخدمة الدولة العظمى يحتم البصق في وجه ابيه«....» وطوال كلامه بقي (عبدالله) يحدق في (كذا) عينيه الزرقاوين المقيتتين مباشرة، متنحنحاً بهدوء سالكاً في حلقه.
>
> وبعدما تاكد من ان بصقة هائلة تجمعت في فمه اطلقها كالرصاص لتغسل وجه السرجنت المتورد، حيث انصبت بين عينيه بالضبط.[٣٣]

ب - تحدي الشيخ نصيف في مضيفه:

ويحدث حينما يكون عبدالله جالساً في مضيف الشيخ نصيف، فتدور في المجلس المحاورة الاتية، يقول الشيخ:

«والان اجبني: ما اسمي؟»

وادرك عبدالله مغزى سؤاله ذلك، لكنه ـ وعكس ما يتمنى اجابه:

ـ الشيخ نصيف

وهمس له ابوه ثانية

ـ قل... قل... يا محفوظ

لكنه بقي صامتاً يحدق في (كذا) عيني الشيخ الذي عاد يسأله بلهجة تكاد تكون معاتبة:

ـ الشيخ نصيف فقط؟

وطوف (عبدالله) بنظرة حائرة عبر العيون المحدقه به (كذا) من جميع الاتجاهات، ليستقر بها في النهاية على وجه ابن الشيخ:

ـ ابو سهيل

ارتفعت همهمات الفلاحين من حوله، وانطفأ رنين الفناجين في يد (ناظم الاسود). وتحفز (بشار) للوثوب. وكانت الدهشة قد علقت السنة الجميع وهم يرون مبلغ ما يظهره من تحد وعند[31].

ج ـ اذلال السركال (بشار)، الذي يغتصب نرجس.

« وشعر (بشار) بيدين حديدتين توسعان ما بين فخذيه، واصابع خشنة تندس هناك، حيث اعتصرته موجة الم لاتطاق اسالت الدمع من عينيه، فتلوى في موضعه محاولاً الافلات. غير ان تلك الاصابع الخشنة زادت من اطباقها بين فخذيه حتى هجس بان راسه سينفلق، وعبثاً اغترف الهواء ملء منخريه المختلجين وسط نسيج الكيس العابق برائحة الدقيق، محاولاً الصراخ، فقد انسحق فمه تماماً تحت ضغط اليد المطبقة عليه. ووسط تلك الفوضى التي اجتاحته من كل جانب تناهى لسمعه صليل معدني خمن ان مصدره خنجر اخرج من قرابه، فخفق قلبه في صدره بعنف كانه اوشك على الانفجار. مرة اخرى ناضل للخلاص وقد ادرك برعب لا يوصف ما هم مقدمون عليه، فحاول اطباق ساقيه، لكن اليدين المسكتين بهما زادتا من فتحهما لسعته برودة معدنية مقيتة ما بين فخذيه فقف شعر جسده بكامله قبل ان تفاجئه طعنه.

سريعه جعلته يتخيل ان السماء انطبقت على الارض، وتدفق سائل ساخن اسفل بطنه. ولحظة اوشك ان يفقد وعيه وسمع همساً راجفاً يتردد قرب اذنه:

ـ ذلك من اجل نرجس[32]

ثالثاً: الزمن الحاضر

ويشار اليه بالمقطع الاخير من الاستهلال:

«الجثة الممزقة التي جيء بها عصر اليوم من الحقل والقدمان المشققتان لا تزالان ملطختين بطين الارض.

وبهذا يتحدد زمن الحدث في الرواية، وهو الحاضر، الذي يبقى مهيمناً ينظم بدايات اقسام الرواية الثلاثة.

ويؤدي الاستهلال في رواية «وشم الدم على حجارة الجبل» الوظيفة نفسها، اي انه يفجر حدث الرواية، بعد ان يكون هذا الحدث قد اكتمل كما هو الامر في رواية «مكابدات عبدالله العاشق».

ويبدا الاستهلال، بالصورة الاتية:

«على هذه القمة الضائعة قضيت عاماً ونصف العام، انا آخر الجنود الذين بقوا هنا في هذا المكان الموحش يستعيد ذكريات تلك الفصول المتعاقبة لقد عشت في جوار رجال من طينة غريبة الهمتهم الحرب علمهم الشاق وسط التجارب الصعبة والمكابدات وقد صارعوا الموج الاسود للحرب، رايت الذين جرحوا فابقوا لي تذكاراً من الدماء النازفة على هذه الحجارة الجبلية الخشنة ورايت من لم يصلوا الى الشاطىء وكان عليهم ان يقبضوا باصابعهم على الرمال غير آبهين بشبح الموت وهم يموتون من اجلنا. لقد ادوا واجبهم واسعدهم ان يموتوا بصدور مشرعة، لكن ليس للموت ممن سطوة على عزائمهم، فذكراهم المباركة ما تزال باقية تهدىء من نفسي بكبرياء فارس يكبو بين السيوف[33]

ويؤشر الاستهلال هنا بعض مفاصل الحدث في الرواية، ويفجرها دون اهتمام، بالترتيب الزمني للحدث، كما حصل في رواية «مكابدات عبدالله العاشق».

ويؤدي الاستهلال، في رواية «هكذا الرجال» وظيفة مشابهة فهو يشخص بعض الوقائع المتداخلة دون ان يهتم بتسلسلها فيما يقوم نص الرواية، بتفصيل تلك الوقائع لاحقاً. ويبدا الاستهلال على لسان احد الرواة، الريفي الحريف عبدالله المحمود، الشخصية الرئيسة في الرواية:

«اتسمعنا يا عبدالله؟ مرت عليك ثلاث احصاءات (كذا) لتعداد السكان. في التعداد الاول وجدت نفسك مسجلاً، وانت في احدى قرى الجنوب، وكبرت ولم تسحب من دائرة الاحصاء هوية تعريف لان الكل يعرفك بمقامك الفارغة ووجهك السومري الذي يحمل طلعة القديسين. وفي التعداد الثاني، كنت تتفجر فتوة في قرية وديعة تربض على الفرات، ولم تطلب هوية، وانما وشمت على ذراعك اليمنى نخلة وعلى اليسرى امراة، وقيل انك كنت مسكوناً بحبها حد العشق، وجاء الاحصاء الثالث، وانت في الشمال، وتوقد المشاعل احتفالاً بالاعياد»[34].

ويمكن تتبع ذلك في الروايات الاخر التي تنضوي تحت هذا النوع من البناء، اذ نرى الاستهلال فيها، كما راينا، يفجر الحدث بعد انتهائه مقدماً لمحات متناثرة عنه.

لقد فرض هذا الاستهلال في البناء المتداخل في رواية الحرب، حدثاً يتكون من مجموعة وقائع متناثرة، لا تربطها علاقات سببية، فهي

محكومة بعلاقات تجاور لا علاقات ترابط. بذلك جاءت وهي وقائع متحررة من قيد التتابع، متداخلة فيما بينها، دون مراعاه لطبيعة الزمن. ففي رواية «مكابدات عبدالله العاشق» يفقد الحدث تسلسله المنطقي وتحذف فترات زمنية طويلة، من سياقات النص، ويختار الروائي، وقائع دالة، تلقي الضوء على شخصية عبدالله العاشق. ويتم استحضار الزمن الماضي موازياً للزمن الحاضر، وتختلط الوقائع، ولا يعاد ترتيبها في النص، انما تشكل من جديد في ذهن المتلقي، اعتماداً على قرائن يتضمنها نص الرواية، وهذه القرائن هي التي تحدد اسبقية احدى الوقائع على غيرها في الزمان. فالنص يقدم، اول مرة، موت عبدالله، ثم يكشف، فيما بعد، بعض الوقائع التي ترتبط بهذه الشخصية. ويقدم موت نرجس، ثم يعود لكشف اسبابه، وكذلك فيما يخص علاقة عبدالله العاشق بالسرجنت الانكليزي والشيخ نصيف والسركال بشار. ولا ينتظم كل هذه الوقائع، الا الشخصية الرئيسة في الرواية ويتولى كشف هذه الوقائع، وتسليط الاضواء عليها، رواة عديدون، ولا يهتمون بتسلسلها وانما بمقدار ارتباطها بشخصية عبدالله العاشق. ولهذا يبدون اشبه بمرايا، تنعكس فيها بشخصية دون الاهتمام بالعلاقات التي تربط افعال الشخصية.

وتندفع الوقائع التي تؤلف كيان الحدث في رواية «هكذا الرجال» بصورة مجتمعة، اثر موت العريف عبدالله المحمود، ودفنه فيتناوب رواة عديدون في تقديم ما يعرفونه عن هذه الشخصية. اذ ان كل راوٍ، يعرض من وجهة نظره، جزءاً من الوقائع التي عاشها شاهداً برفقة الشخصية المذكورة وهي لا ترتبط بما يرويه راوٍ آخر، الا في كونها عن شخصية واحدة. وجميع هؤلاء الرواة، لا يابهون لقضية الترابط بين الوقائع المروية، لكن المتلقي، يستطيع من مجمل هذه الوقائع، ان يرتب حدث الرواية، حسب ما يحتويه النص من قرائن زمنية.

وينفجر الحدث في وعي «حازم خليل» الشخصية الرئيسة في رواية «وشم الدم على حجارة الجبل»، لكنه، يكبح اندفاع الحدث، ويختار الوقائع الدالة، مثل هجوم العدو، وتحصين الربيئة، وكيفية بيعه الحمامة، عندما كان صبياً، وعلاقته الخاصة مع فاطمة. وبهذا، فان الشخصية، التي تقوم بدور الراوي، لا تابه، لكيفية تكون الحدث وتطوره، وانما تولي جل اهتمامها لبعض الوقائع التي تكونه، وتقدمها، بشكل خلاصات موجزة، ومنتخبة. وبهذا الشكل، تقدم الاحداث، في البناء المتداخل في رواية الحرب، بصورة متميزة، يقدمها راو او اكثر، متراصفة، دون روابط، لانها متناثرة في الزمان.

وقاد ترتيب الحدث في البناء المتداخل بالشكل المذكور الى بروز خاصية فنية مهمة، وهي تباين زمن الحدث عن زمن السرد، ولاجل توضيح هذه الخاصية الفنية، لابد من العودة الى النماذج المذكورة، لتلمس هذه السمة. فالحدث، في رواية «مكابدات عبدالله العاشق» طبقاً للتسلسل الزمني الذي يفهم من سياق النص، متابعة الشخصية في طفولتها، وصباها، ثم في مرحلة الشباب، اذ يواجه عبدالله السرجنت الانكليزي، ويبصق في وجهه ويهرب، ثم يطعن ويعمل سائساً لخيول الشيخ نصيف، ويحب نرجس، ثم يهرب ثانية، بعد ان يقتص من بشار لاغتصابه «نرجس» ويختفي، سنين طويلة، يتزوج خلالها وينجب ابنه «صمد»، ثم يعود الى القرية اخيراً ليموت، في اثناء القصف المعادي الذي تتعرض له القرية. لكن السرد في الرواية، يقدم هذه الوقائع بصورة مغايرة تماماً ـ لزمن وقوعها. فواقعة الموت، وهي آخر الوقائع في الحدث، طبقاً لوقوعها في الزمن، تكون في السرد، فاتحة الوقائع. ثم تندفع الوقائع الاخر دونما ترتيب، متنقلة بين الحاضر والماضي والمستقبل، معتمدة اساساً الزمن الحاضر في روايتها، وفي هذا يبرز التباين واضحاً بين زمن السرد الذي هو الحاضر، وزمن الحدث الذي يمتد طويلاً في الماضي، ويلمس الامر نفسه في رواية «هكذا الرجال» اذ يفترض طبقاً لصيغة المتتابع ان يكون عبدالله المحمود، صبياً قروياً، يتنقل بين القرى، وحالما يكبر يتطوع الى الجيش، ويشارك في حرب تشرين، والحرب اللبنانية، ومع بداية الحرب، يكون ضمن طلائع الجيش في مختلف المعارك. بيد ان السرد، في الرواية، بدا بموت عبدالله المحمود ثم تناوب الرواة بكشف بعض وقائع حياته.

اوكذلك الامر في رواية «وشم الدم على حجارة الجبل» اذ ان ترتيب الاحداث خارج سياق النص، يبدا بطفولة حازم خليل وصباه حيث يذهب مرة الى السوق لبيع الحمامة، ثم شبابه، وتعرفه الى فاطمة، والتحاقه بالحرب، وقضائه سنة ونصف على قمة احد الرواقم. وقيامه الهجوم المقابل اليهم. اما في السرد فقد بدا الحدث، بالحلقة الاخيرة للحدث، ثم عادت بعض الوقائع متناثرة، في وعي الشخصية.

وهكذا يتبين، من خلال، هذا الاستعراض، التباين الكبير بين زمن الحدث وزمن السرد، اذ ان زمن الحدث في رواية (مكابدات عبدالله العاشق) يستغرق، حوالي، نصف قرن، يبدا بميلاد الشخصية وينتهي بموتها، لكن زمن السرد، لا يستغرق الا يوما واحداً هو المدة، التي تفصل بين موت الشخصية، ودفنها، وفي هذه المدة القصيرة، بين الموت وعملية الدفن، يستحضر الرواة الوقائع الهامة المرتبطة بالشخصية، والامر نفسه نجده في رواية «هكذا الرجال»، اذ ان زمن الحدث، يستغرق سنين طويلة، تمتد بين ولادة عبدالله المحمود وموته، بيد ان زمن السرد، لا يستغرق سوى الساعات التي يلتقي فيها الرواة، اثر دفن جثته، واستحضار كل منهم جزءاً من الوقائع التي ترتبط بالشخصية. ويلمس هذا التباين واضحاً في روايات «وشم الدم على حجارة الجبل» و «شرقاً في زمن الاحياء» و «كولينا» و «قبل الفردوس» و «اخوة الكاكي» و «الكهف» و «التوام»... الخ. وفي جميع هذه الروايات، ينبثق الماضي، من خلال الحاضر، فيتسلوقان اذ يجدَ الماضي وكل وقائعه، مجالا، مما يفسحه امامه من فرصة للظهور.

هكذا يتضح ان هذا التباين الكبير بين زمن الحدث وزمن السرد، هو سمة فنية عامة في البناء المتداخل في رواية الحرب. لسبب اساسي وهو ان «زمن السرد هو غير زمن الاحداث الحقيقية»[٢٨]، لكنهما يتداخلان في النص الروائي، اذ يتضمن زمن السرد، زمن الحدث ويحتويه، ثم يسمح له بين حين وآخر بالتدفق في صورة وقائع مستحضرة من الماضي، ان كان من استحضار الوقائع الحاصلة في الماضي، لا يمكن التوفيق، على الاطلاق، بين زمن الحدث وزمن السرد، ويقصد بـ«الاستحضار» هنا استحضار حالة معينة، حدثت في زمن مضى، وترتبط بصورة مباشرة او غير مباشرة

بحدث الرواية، دونما اعتبار لزمن حدوثها، من اجل اضاءة حدث ما، او جانب من جوانب الشخصية ويختلف «الاستحضار» عن «الارتجاع الفني» «Flesh Back» اختلافاً واضحاً. فالاخير، كما حددته المعجمات المتخصصة، هو، بصورة عامة: قطع يتم في اثناء التسلسل الزمني المنطقي في الرواية او القصة، ويستهدف استطراداً، يعود الى ذكر الاحداث الماضية، بقصد توضيح ملابسات موقف معين[29]. اما «الاستحضار»، كما يظهر في رواية الحرب، فيمكن تعريفه، بانه: جلب حالة من الماضي، لا عودة اليها، وغالباً ما تقدم هذه الحالة بوعي الشخصية الان، فالوعي الحاضر يتحكم بالحالة المستحضرة ولتوضيح ذلك، نقف على نموذج للاستحضار في رواية «وشم الدم على حجارة الجبل»، اذ يستحضر حازم خليل، حكاية بيع الحمامة عندما كان صبياً، بالصورة، الاتية:

«انني لست خائفاً ابداً».. في طفولتي لم اكن مشاكساً ولم يحدث ان حسمت بذراعي موقفاً ما».... «اذكر ذات يوم في طفولتي البعيدة .

حين كنت في التاسعة وقد انقضت العطلة الصيفية. صعد ابي الى السطح بحثاً عن حماماتي الثلاثة (كذا).. كان قد طلب مني بيعها ولكنني تعللت باعذار ضعيفة.. كان ابي غاضباً وهو يردد: «هل تريد ان تخدعني ايها الصغير؟». كان يفكر ان يقطع كل املي بالاحتفاظ بها.. وحين نزل من السطح كانت يداه ملطختين بدم الحمام، عرفت انه فصل راسي حمامتين في سورة غضبه، ونجت حمامة واحدة من القتل....»

وجدت ان بيعها افضل من تركها تحت سطوة ابي.. كل الباعة اغراهم صغرى بانهم سيحصلون عليها بثمن بخس اذ انها من فصيلة نادرة.

قال احد الباعة وهو يفرد جنحيها (كذا) وينفخ الريش الصغير:

ـ انها لا تساوي شيئاً. اعطيك بها درهماً.

وقال بائع آخر.

ـ لاتعتقد انها من صنف نادر. لقد غشوك ايها الصبي. هلّ تسالني كم تساوي. انها لاتساوي عصفوراً.

وقال بائع ثالث:

ـ حتى اذا اشتريتها منك فمن اين اجد لها ذكراً مناسباً؟ وكلهم حين ادرت ظهري لهم محتجاً على ارائهم قالوا:

ـ اذن قل كم تريد ثمناً لهذه الحمامة ايها الصبي الاحمق. لم اكن احمقاً (كذا). لكني كنت اعرف ماذا تساوي بالنسبة لي هذه الحمامة الصغيرة. كانها قطعة مني، يدي او ساقي، هكذا خرجت بها الى طرف قصي من المدينة، وفي الطريق كنت اخاطبها بصوت متقطع:

ـ ايتها الحمامة. ستموتين لو عدت الى بيتنا مرة اخرى. حاولي ان تنسي كل شيء. طيري الى بيت يحتضنك فانا اكره ان يقتلك ابي وتموتين.

واطلقتها بقوة وانا اسير محني الراس لا يصلني منها غير صوت اصطفاف اجنحتها الضعيفة وهي تقطع الفضاء الى جهة غير معلومة[30]

يلاحظ ان «الاستحضار» قدم من خلال وعي «حازم خليل» في الزمن الحاضر، على عكس «الارتجاع الفني» الذي ينقطع عن الحاضر، ويقدم الحالة كما هي في زمن وقوعها. ويمكن تلمس هذه السمة الفنية، في معظم الروايات التي اعتمدت البناء المتداخل، ومنها على سبيل المثال: «شرقاً في زمن الاحياء» و «مكابدات عبد الله العاشق» و «هكذا الرجال» و«كولينا» و «التوام»....الخ.

ونتيجة لمجموع السمات الفنية المذكورة، برزت سمة فنية اخرى، اقترنت بالبناء المتداخل، وهي ارتباط الحدث بقوة الى الشخصية الرئيسة، الى درجة يتحول هذا الحدث الى مجموعة وقائع تضيء التاريخ الشخصي لها. واذا كانت الشخصية في الانماط الاخر من الابنية التي افرزتها رواية الحرب، قد خضعت لضخامة حدث الحرب الكبير، بحيث هيمن تماماً على الشخصية، كانه ليس فعلها الخاص وما هي الا فرد بين افراد كثيرين ازاء حدث الحرب فان الحدث في البناء المتداخل، وظف معظم وقائعه لانارة السيرة الذاتية للشخصية الرئيسة، ففي رواية «هكذا الرجال» يلاحظ على الحدث، على الرغم من كونه مجموعة الفعاليات القتالية للشخصية الرئيسة، الا ان وقائعه جميعها توظف لكشف تاريخ وسجايا الشخصية الرئيسة. ويقترن الحدث في رواية «مكابدات عبدالله العاشق» مباشرة بالشخصية الرئيسة فتتسلط الاضواء على تاريخها وحياتها الشخصية بحيث يبدو الحدث كانه ترجمة ذاتية لها. ويلمس الامر نفسه في روايات كثيرة مثل «وشم الدم على حجارة الجبل» و «شرقاً في زمن الاحياء» و «التوام» و «رجل في ذاكرة الرجال» و «الكهف» و «في الارض الحرام»...الخ.

إن ارتباط الحدث بالشخصية على النحو الذي وضحناه، بوصفه احد الخصائص الفنية للبناء المتداخل، يعود الى ان الحدث، وهو يفتقد العلاقات السببية بين وقائعه، والسياق الزمني المتتابع، استعاض عنهما، بشيء آخر، هو انتظام الوقائع حول الشخصية، فاصبحت خيطاً يشد تلك الوقائع، ومحوراً تدور حوله كل مكونات الحدث، مما اعطى هذا النمط في البناء، تماسك الحدث فيه ووحدة بنائه، واستعاض عن ملاحقة الوقائع في تسلسلها بنشرها مجتمعة، وترك الحرية لذهن المتلقي على تنظيمها، ضمن سياقاتها الزمنية الحقيقية.

ـ ٣ ـ

البناء المتوازي

لقد اقترن تاريخ الرواية في القرن العشرين، بمحاولات تجديد في اساليب السرد، وطرائق البناء والاستخدام المتنوع للزمن، واذا كان ما اصطلحنا عليه بـ«البناء المتداخل»، كان ابرز مظاهر تلك المحاولات، فانه

ليس المظهر الوحيد الذي عرفته الرواية الحديثة، اذ ظهر، وان كان على نطاق ضيق، نمط من البناء، اعتمد تقسيم حدث الرواية على عدة محاور، تتوازى في زمن وقوعها، ولكن اماكن وقوعها تكون متباعدة نسبياً، وتظل تلك الرواية، او قد تظل معلقة. وعلى الرغم من ندرة الروايات المعروفة عالمياً، ممن اعتمدت على هذا النمط من البناء، الا انه يمكن الوقوف على نموذجين معروفين له. اولهما: الروايات الثلاث التي كتبها الروائي الامريكي «جون دوس باسوس»واصدرها اول مرة تحت عناوين مختلفة وهي رواية «خط عرض ٤٢» الصادرة في عام ١٩٣٠، ورواية «عام ١٩١٩» الصادرة في عام ١٩٣٢، ورواية «الثروة الهائلة» الصادرة في عام ١٩٣٦، وقد عمد الروائي باسوس الى جمعها واصدارها في عام ١٩٣٨، تحت عنوان واحد هو «الولايات المتحدة الامريكية». وهي رواية شاملة ذات اسلوب تسجيلي وثائقي يلاحق فيها الروائي في آن واحد حوالي اثنتي عشرة شخصية متباينة في انتمائها الطبقي وفي تطلعاتها واهتماماتها. وقد اعتمد ذلك البناء عندما قدم «مجموعة من الشخصيات الاساسية في اماكن متعددة في امريكا ابان العقود الثلاثة من القرن العشرين»[31] ونحا الروائي والفيلسوف الفرنسي جان بول سارتر في ثلاثيته المعروفة «دروب الحرية»، التي بدات بالظهور ابتداء من عام ١٩٤٥ تحت عناوين مختلفة وهي على التوالي «سن الرشد» و «وقف التنفيذ» و «الحزن العميق»، منحىً مقارباً بما انجزه دوس باسوس، اذ راح يلاحق بضع شخصيات متوزعة في اماكن مختلفة في اوربا، عشية الحرب العالمية الثانية وإبانها، في محاولة لبيان تاثير الحرب على هذه الشخصيات وردود افعالها، وكان ينتقل بحرية بين هذه الشخصيات المتباعدة، محتفظاً بالزمن نفسه الذي يضبط الوقائع، ويجعلها تحدث معاً.

يصطلح في هذا البحث، على البناء الذي تتوازى فيه الوقائع التي تؤلف حدث الرواية، وتتطور محكومة بزمان واحد، وامكنة متعددة، بـ«البناء المتوازي».

لقد اختلفت المراجع التي اشارت الى هذا النوع من البناء في تحديد ترجمة دقيقة لهذا المصطلح، فقد ورد بترجمات عديدة، منها: «التعاصر»[32] و «التناوب»[33] و «التداول»[34] و «التزامن»[35] و «التوافت»[36] كما اطلق عليه «بناء التوازي»، وعرف انه «عرض حكايتين تدور احداثهما في نفس الوقت»[37]، او هو: «ان تسرد قصتان او اكثر تدور احداثهما في فترتين متوازيتين»[38]. وقد فضلنا اعتماد مصطلح «البناء المتوازي» في هذا البحث، لسببين الاتيين:

اولا: ان دلالة مصطلحي «التناوب» و «التداول»، لا تشير الى كيفية بناء الحدث، انما الى كيفية روايته.

ثانياً: ان دلالة مصطلحات «التعاصر» و «التزامن» و «التوافت»، لا تشير الا للعلاقة الزمنية بين الوقائع الزمنية.

اما مصطلح «البناء المتوازي»، فقد اعتمد بانه ينطوي على دلالة اوسع، اذ لايشترط ان تنحصر دلالته في الاشارة الى وقوع حدثين فقط، انما يتسع للاشارة الى اكثر من ذلك، كما سنلمس في دراستنا لبعض نماذج هذا البناء في رواية الحرب. اذ قد تتضافر عدة محاور لتكوين الحدث الروائي، شرط ترابط تلك المحاور.

يتضح لنا من خلال ما تقدم ان البناء المتوازي، يتميز بخصائص فنية تميزه عن الابنية السابقة، في كون الوقائع تتوازىٰ فيه يضبطها زمان واحد وتقع في امكنة مختلفة، بينما تتعاقب الوقائع في البناء المتتابع، وتتداخل في البناء المتداخل.

استاثر البناء المتوازي للحدث في رواية الحرب، باهمية دون تلك التي استاثر بها كل من البناء المتتابع والبناء المتداخل، فقد اعتمدته سبع روايات، وهي نماذج متفوقة في بنائها على مستوىٰ رواية الحرب كلها. والروايات التي اعتمدت هذا البناء، حسب تاريخ نشرها هي: «جبل النار.. جبل الثلج» لعادل عبد الجبار و «ثغور الماء» لمحمد حياوي، و «احزان مرمرية» لمحمد احمد العلي، و «رغبات قيد الاستيقاظ» لعادل كامل، و «الكبار والصغار» لعائد خصباك، «الليل والنهار» لفيصل عبد الحسن حاجم و «بوابة البحر» لرياض الاسدي.

لقد افرز البناء المتوازي للحدث، في رواية الحرب، مجموعة خصائص فنية، يتميز بها عن سواه، ولعل في مقدمة هذه الخصائص، الاستغناء عن الاستهلال، الذي كان احد السمات الفنية الاساسية في كل من البناء المتتابع، والبناء المتداخل وبهذا يكون البناء المتوازي قد قوض ركناً تقليدياً من الاركان التي يقوم عليها الحدث في الرواية، وهو الاستهلال الذي يؤدي وظيفتين اساسيتين، كما تبين من قبل وهما: التوطئة للحدث او تفجيره. ويعود سبب استغناء البناء المتوازي عن الاستهلال الى السمة الفنية الاساسية لهذا البناء، وهي توازي الوقائع الفنية فيه. اذ ان الاستهلال، كما تبين يرتبط عادة بحدث واحد يوطيء له او يفجره، ولهذا يصعب ان يوطيء الاستهلال لحدث يتكون من وقائع متباعدة في المكان، لا يربطها الا كونها تحدث في زمان واحد، لان من خصائص الاستهلال انه جزء خاص وموحد من النص الروائي، ولا يمكن ان يوطيء او يفجر وقائع متباعدة.

لقد ادى تحرر الحدث، بوقائعه المتعددة والمتوازية من الاستهلال، الى ان تستمر هذه الوقائع في تواز بينها، على شكل محاور، ففي رواية «جبل النار.. جبل الثلج» يتوازى محوران هما: محور يتكون من مجموعة وقائع ترتبط بشخصية خالد عبد الرحمن اثر سقوطه من قمة جبلية عالية، وضياعه في الثلج ثم اسره من قبل «اكراد جبل الغيم»، الذين سرعان ما يعرفون انه جندي عراقي ضل طريقه ، واصبح الوصول الى وحدته العسكرية عسيراً ، وتمر ايام ، يقوم بعدها اكراد جبل الغيم ، بايصاله الى الوحدة التي ينتسب اليها ، وبموازاة هذا المحور يوجد محور اخر ، يتكون من مجموعة من الوقائع المرتبطة بالفصيل الذي يقوده الملازم الاول حميد عبد الله ، وبامرته مقاتلون بارزون مثل: عاصم الرشيد ، وعزيز منصور ، وفتاح الحمر ، وهم يقاتلون العدو ، بانتظار ان تصلهم قوة عسكرية اضافية ،ويلتقي المحوران اخيرا عندما يستطيع خالد عبد الرحمن ، ان يخبر القوة الرئيسة، بموقف الفصيل، فتتقدم لتعزيز موقفه، وصد هجمات العدو المتتالية عليه.

ويتم تقديم حدث الرواية، بالانتقال من محور الى آخر، بالتعاقب،

بحيث تتوازى الوقائع في المحورين اللذين يحكمهما زمان واحد.

وفي رواية «بوابة البحر» تتوازى ثلاثة محاور، تؤلف بإجمعها حدث الرواية وهي: المحور الذي يرتبط بشخصية الاب عبود النوخذة، اثر رفضه مغادرة مدينة «الفاو» حينما تتعرض المدينـة لقصف، يؤدي الى تهجير اهاليها والمحور الذي يـرتبط بشخصيـة إبنة عبـود النوخـذة الصغرى «بحرين» وهي معلمة فن في مدينة البصرة، ومرتبطة بعلاقة حب مع النقيب الطيار قحطان. والمحور الثالث، يرتبط بشخصية «علي» وهو الابن الاكبر لعبود النوخذة، الذي يعيش مهاجرا في فرنسا.

ويلاحظ ان تقديم هذه المحاور الثلاثة يتوازى ويتم بالانتقال من محور الى آخر.

وفي رواية «الليل والنهار» يبني الحدث متوازياً، على ثلاثة محاور، الاول: يرتبط بالجنود الثلاثة في الخـطوط الاماميـة من الجبهة، وهم: «الجندي الاخر» وهو: شاعر وزوج لمرضة و «جندي النار»، وهو: مقاتل ذو تجربة طويلة في الحرب، وكان قـد امضى طفولتـه في احد المـآتم، و «جندي العود»، الذي استطاع بصعوبـة، صنع آلة عـود مما تخلفـه القذائف، وكان قد تعلم العزف على يدي جده.

اما المحور الثاني، فيرتبط بممرضة شابة، تؤدي واجب الخفارة الليلية في احدى المستشفيات، وتستحضر حالة اغتصاب لها من قبل رجل ما، كان قد تربى معها في احد المآتم، وكان والعاً في حبها، لكنها رفضت الزواج منه، لإعتقادها، انهما قد يكونان اخوين.

اما المحور الثالث، فهو يرتبط برجل كبير السن، يعشق آلة العود ويعيش مهملاً بين حفيداته، وله علاقة بامرأة عندما كان شاباً.

تبدا وقائع هذه المحاور الثلاثة، متوازية في وقت متاخر من احدى الليالي، وكان ليس ثمة علاقة تربـطها ببعضهـا. وسرعـان ما تتكشف الصلات التي تربط بينه اثر قيام العدو بهجوم، يؤدي الى سقوط الملجا، على الجنود الثلاثة، فيستشهد «جندي العود» ويحاصر كل من «جندي النار» و «الجندي الاخر» تحت الانقاض، وتدور محاورة طويلة بين هذين الجنديين، يتبين من خلالها، ان جندي النار، هو الذي اغتصب الممرضة، وكانا قد عاشا في ماتم للاطفال، وان هذه الممرضة هي: زوجـة الجندي الاخر. وان الكهل صانع الاعواد، هو جد «جندي العود» وكان على علاقة بام الممرضة. وعندما يعرف «الجندي الاخر» ان رفيقه هو الذي اغتصب زوجته. ينشب بينهما صراع رهيب، لكنهما لا يستطيعان الافلات من ثقل الانقاض فوقهما.

وعلى هذه الصورة، تتوازى الاحداث في روايات «الكبار والصغار» و «ثغور الماء» و «رغبات قيد الاستيقاظ» و «احزان مرمرية».

وقد ادت سمة التوازي بين المحاور في البناء المتـوازي في رواية الحرب، الى ظهور سمتين فنيتين، تلازمان هذا البناء وتعتبران من اخص مميزاته الفنية: في رواية الحرب، وهما

اولا: تزامن الوقائع

اذ تقدم الوقائع التي تكون حدث الرواية، متزامنة فيما بينها.

ففي رواية «الليل والنهار» يضبط الحفل الموسيقى الساهر الذي يبثه المذياع، في موضع الجنـود، وصالة المستشفى، وبيت الجـد، كل هـذه الوقائع، فيتبين بوضوح تزامنها، وفي رواية «جبل النار.. جبل الثلج» تتزامن الوقائع في محوري الرواية، خلال الايام التي يستغرقها الحدث، وكذلك في رواية «بوابة البحر» و «والكبار والصغار» و «احزان مرمرية» و «رغبات قيد الاستيقاظ» و «ثغور الماء».

ثانياً: تعدد الامكنة وتباعدها.

اذ تحدث الوقائع في امكنة متعددة ومتباعدة، فثمة مكانان في كل من «جبل النار.. جبل الثلج» و «والكبار و الصغار» و «ثغور الماء» و «احزان مرمرية» و «رغبات قيد الاستيقاظ» بسبب وجود محورين يرتكز عليهما حدث الرواية، وثمة ثلاثـة امكنة، في روايـة «بوابـة البحر» و «الليـل والنهار» بسبب وجود ثلاثة محاور، يرتكز عليها الحدث.

كما يلاحظ تباعد امكنة الوقائع، فالوقائع، لا تتجاور في المكان، كما يلمس من مجموعة الروايات المذكورة، اذ ثمة تباعد نسبي بين امكنتها، فرواية «بوابة البحر» تقتسم وقائعها ثلاثة امكنة هي «الفاو ـ البصرة ـ باريس» ورواية «جبل النار .. جبل الثلج» تحدث وقـائعها في مكـانين منفصلين، الاول هو قرية اكراد جبل الغيم، والثاني المرتفعات الجبلية التي يقاتل عليها الفصيل ورواية «الليل والنهار» تحدث وقائعها في ثلاثة امكنة، هي: «الجبهة ـ المستشفى ـ بيت الجد».

كما يلاحظ من خلال الروايات المذكورة، ان احد هذه الامكنة، لابد وان يكون جبهة القتال، اما المكان الاخر، فيقع عادة في المدينة. او بعيداً عن الجبهة.

ومن الخصائص الفنية التي يمكن تلمسهـا في البناء المتـوازي، طبيعة العلاقات التي تربط الوقائع، وفي هذا، يلاحظ ان البناء المتوازي، يفيد من بعض السمات الفنية لكل من البناء المتتابع والبناء المتداخل، اذ ترتبط الوقائع التي تكون الحدث في البناء المتوازي، اما بعلاقات سببية، او بعلاقات سردية، تتجاور فيها الوقائع، دونما علاقات سببية بينها، ففي رواية «رغبات قيد الاستيقاظ» تتطور وقائع المحورين اللذين يكونان حدث الرواية، بفعل علاقة سببية منطقية، وتلمس الحالة نفسها في رواية «الصغار والكبار» وبهذا تعتمد محاور الحدث في الروايتين المذكورتين على البناء المتتابع.

وفي روايات اخر، تعتمد بعض محاور الحدث، او جميعها احيانا، على البناء المتداخل، ففي رواية «جبل النـار.. جبل الثلج» يعتمـد كلا المحورين فيها على التداخل التام في الوقائع التي تكونها، ويتبين هذا، بصورة واضحة، عنـدما تتـداخل الاستحضـارات في وعي خالد عبـد الرحمن، وهـو اسير لدى اكـراد جبل الغيم، وكـذلك في حالة تـداخـل الاستحضارات المتعددة عند كل من عزيز منصور وعاصم الرشيد والملازم الاول حميد عبد الله، وفي المحور الخاص بـ«علي» في رواية «بوابة البحر» من خلال مذكراته.

كما نلمس من ناحية اخرى اعتماد محاور الحدث نفسها على البناء المتوازي اي تتوازى الوقائع الصغيرة ضمن المحور الواحـد، فتكون

بذلك نموذجاً مصغراً للبناء المتوازي على مستوى المشهد السردي.

ويقصد بـ المشهد السردي، تقديم الاحداث بكل تفاصيلها وابعادها[39] وفيه «لا تختصر الاحداث بل تقدم في تواليها وانجازها كاملة»[40]، ولا يجوز ان يكون فيه ثمة:

«اختزال في الزمان والمكان»... «فانه يكشف عن الزمن كله والمكان الذي يحتله»[41] وقبل دراسته بعض النماذج للمشهد السردي في رواية الحرب، حيث تتوازى فيه الوقائع، لتكون بالتالي المشهد الكامل، لابد من القاء نظرة تاريخية الى تطور هذا النوع من المشهد في فن الرواية.

لعل اول من ابتدع هذا النمط من المشهد، في فن الرواية، هو «جوستاف فلوبير ١٨٢١ ـ ١٨٨٠» . عندما اكد ضرورة توازي الوقائع، اذ قال «يجب ان يحدث كل شيء في آن واحد»[42]، وقد اتبع تاكيده هذا، بنص مشهور، ورد في الفصل الثامن من روايته «مدام بوفاري»[43]. وهو فصل مخصص لوصف معرض زراعي في احدى القرى، حيث تتوازى الوقائع متزامنة بصورة مستمرة طوال هذا الفصل. وقد علق فلوبير على هذا البناء بقوله، انه «يجب ان نسمع في آن واحد خوار الثيران وتنهدات الحب وعبارات السياسيين والاداريين»[44]، وقد اشاع جيمس جويس، فيما بعد، هذا الاسلوب في روايته «عوليس» وخاصة، الفصل العاشر، المسمى «الصخور الضالة»[45]، اذ عرض جويس، في هذا الفصل تسعة عشر حالة متوازنة، في زمن يكاد يكون ثابتاً، فقد لجأ، في روايته المذكورة، بصورة عامة، وفي هذا الفصل بصورة خاصة، الى جعل «الاحداث متزامنة في وقوعها، لكنها متناثرة في المكان»[46]. وقد اطلق جويس، على هذا الاسلوب اسم «المتاهة»[47]. وعرف هذا الاسلوب، فيما بعد، على نطاق واسع، في روايات فرجينيا وولف ووليم فولكنر.

يتبين من خلال ما مر، ان البناء المتوازي يوجد، حينما تتعدد الوقائع المتزامنة، في امكنة متباعدة، ويبرز هذا النمط من البناء، بصورة واحدة، في رواية «بوابة البحر». وخاصة في بعض اصول الرواية المذكورة، فسنقف عند بعض هذه الفصول، لبيان كيفية توازي الوقائع فيها.

يخصص الروائي الفصل العشرين من الرواية، لوصف عملية البحث الذي يقوم به العم شاهين، من اجل العثور على صديقه عبود النوخذة، في مدينة «الفاو» ويتجزأ الفصل الى مشاهد قصيرة، تصف كل من الشخصيتين، في زمان واحد، ولكن في مكانين متباعدين، وتتوالى هذه الانتقالات المتوازية الصورة الاتية.

«وصف العم شاهين»
وصف العم النوخذة
وصف العم شاهين
وصف العم النوخذة
وصف العم شاهين
وصف العم النوخذة
«وصف اللقاء بينهما»[48]

كما يلمس توازي الوقائع في الفصل الرابع عشرة من الرواية، وهو مخصص لوصف، جولة يقوم بها كل من النقيب الطيار قحطان والملازم الاول فاضل، بطائرتهما في سماء مدينة البصرة، ويستهل بالصورة الاتية:

«على ضفتي الشط الكبير تمتد غابات النخيل مثل ابسطة خضراء البساتين، الجسور العديدة والقناطر المصنوعة من جذوع النخيل، الشوارع التي تخترق الاخضرار، مثل ثعابين رمادية، اسطح المنازل والاسواق، والبواخر الراسية منذ زمن، والرافعات الساكنات، والارصفة الحزينة»[49]

يلاحظ ان هذا النص، يتضمن عناصر اساسية، لبناء مشهد تتوازى فيه العناصر الموصوفة، ولا تجمعها الا رؤية الشخصية المحلقة بطائرتها بالسماء.

وتتطور حركة المشهد، فتقدم صورة شاملة للاماكن متباعدة، في زمان واحد هي: شط العرب، جبل سنام، بناية الجامعة، ساحة سعد، سايلو الحبوب»[50]. وتتابع الرؤية نفسها، حركة «بحرين» وطالباتها في المدرسة[51]، وتعود لمتابعة، بعض اقسام المدينة[52].

ولعل اوضح صورة لهذا البناء، في رواية «بوابة البحر» تبدو في الفصل الاول من الرواية، حيث تحتشد وقائع كثيرة متزامنة في حدوثها، وهي تصف مدينة «الفاو» اثر تعرضها للقصف معاد شديد، في الايام الاولى للحرب، مما يؤدي الى تهجير اهلها، بصورة شاملة، اذ يحاول هذا الفصل، تقديم صورة كلية لاجزاء المدينة، وهي تتعرض للقصف المعادي: ويبدأ الفصل في الصورة الاتية:

«صافرات الانذار تعوي بصوت ممطوط في اماكن مختلفة من المدينة الصغيرة، صافرة الارصفة القديمة، صافرة المنطقة السكنية لعمال الموانىء الكائنة في اعلى بناية المدرسة الابتدائية، صافرة اتحاد الشباب»[53]. ثم يتجزأ الفصل الى مشاهد متزامنة، لا يتجاوز بعضها سوى اسطر قليلة، او حوارات منقطعة عن سياقها، لشخصيات مجهولة منتخبة من بين الاهالي المهجرين، وهي تصور حالة الفزع المهيمن على السكان النازحين كما يأتي:

- وصف حركة اقدام عسكرية
- وصف عيون الاطفال والنساء، وهم ينظرون الى السماء
- وصف الاشجار الصامتة.
- تقدم الجنود لاخلاء الجرحى
- الاطفال في الروضة يرتلون بعضاً من ايات القرآن الكريم
- سقوط احدى القذائف في ساحة المرساة.
- سقوط قذائف اخر في طرف المدينة.
- الرد على القصف المعادي.
- عبود النوخذة يتذكر البحر.
- سيارات عسكرية ومدنية تحتمي من القصف
- عبود النوخذة يناجي نفسه.
- عبود النوخذة يستحضر استشهاد فردوس في الصباح.
- عبود النوخذة يتذكر البحر.
- نداء من مكبر الصوت يطلب الى المدنيين اخلاء المدينة.

- خروج النساء والاطفال.
- حوارات متداخلة في اماكن مجهولة من المدينة.
- مشهد عملية اخلاء المدنيين.
- حوار بين شخصية كامل وشخصية اخرى
- عبود النوخذة يناجي نفسه.
- نداء يطلب الى المدنيين اخلاء المدينة.
- عبود النوخذة، يستحضر مشاركته في حرب ١٩٤٨.
- عبود النوخذة، يستحضر احدى زياراته الى اليمن.
- عبود النوخذة يستحضر هزيمة الاتراك امام القوات الانكليزية.
- عبود النوخذة يستحضر «دقة الزيادي» ضد الانكليز.
- نداء يطلب الى المدنيين اخلاء المدينة.
- حديث بين مجموعة من الشيوخ.
- الاهالي يغادرون المدينة.
- كامل يوقف سيارة عسكرية.
- حوار بين كامل وأميرة.
- حوار بين كامل وسائق السيارة.
- سقوط طائرة معادية في شط العرب.
- كامل يستحضر صورة الشهيدة فردوس
- عبود النوخذة يحث خطاه صوب «بومت» القديمة في الميناء.[٣٥]

ان البناء المتوازي على مستوى المشهد السردي، في رواية «بوابة البحر» يتطور، ويشكل احد الملامح الاساسية في بناء الحدث في الرواية المذكورة وينجز وظيفة مهمة، اذ يدفع الاحداث مجتمعة في محاولة لحشد اكبر عدد من الوقائع، دون التفريط بمرور الزمن.

وعلى الرغم من افادة البناء المتوازي الذي اعتمدته بعض روايات الحرب التي وقفنا عندها من البنائين المتتابع والمتداخل، فان هذه الافادة لا تلغي تميز استخدام هذا البناء، بل وتفرده في رواية الحرب في العراق.

- ٤ -
البناء المكرر

يصطلح في هذا البحث على البناء الذي تتعدد رواية الحدث الواحد فيه، تبعاً لتعدد الرؤى بـ«البناء المكرر».

لقد عرفت الرواية جملة من التطورات المهمة في السرد والبناء ولعل اهمها ظهور اساليب السرد الحديثة التي اقترنت بالرؤى الذاتية للشخصيات في تقديمها للحدث وللشخصيات. مما ادى الى بروز الرواية التي تعتمد العرض المحايد امام القارىء، نتيجة لتعدد الرؤى التي تقدم مادة هذة الرواية

ولقد بلغت الاتجاهات الحديثة في فن السرد ذروة تطورها عندما لجأ بعض الروائيين الى تكرار احداث رواياتهم بوساطة الشخصيات الاساسية في تلك الروايات، واهتموا اهتماماً رئيساً بالرؤى ذاتها، ولم يولوا الاحداث ذاتها اهمية كبيرة. بل اولوا الرؤى المتباينة التي تروي تلك الاحداث جل اهتمامهم. وهذا جعل الاحداث تتكرر باطارها العام، لكنها تتباين في بعض التفاصيل، فتتحدد اهمية الحدث بحسب الرؤى التي تقدمه، ومدى علاقة الراوي بذلك الحدث.

اي ان «يروي الحدث الواحد مرات عديدة بتغيير الاسلوب وغالباً باستعمال وجهات نظر مختلفة او حتى باستبدال الراوي الاول للحدث بغيره من شخصيات الحكاية»[٣٦]. ومهد لهذا البناء، الروائي وليم فولكنر ١٨٩٧ - ١٩٦٢، في روايته «الصخب والعنف - ١٩٢٩». وهي تقوم على حكاية واحدة يرويها الاخوة الثلاثة: بنجي وكونتن وجاسن، يقوم كل منهم بعملية القص منها بوساطة رؤيته الخاصة للحدث، اي ان الحدث كان يكرر، نتيجة لتعدد الرؤى. لقد كان كل واحد من «الاخوة الثلاثة «يشير الى الحوادث نفسها على الاغلب، ناظرا اليها من زاويته»[٣٦].

وشاع هذا البناء، في تاريخ الرواية، اثر صدور «الرباعية الاسكندرانية» للروائي لورنس داريل - وهذه الرواية، عمل ضخم، يتكون من اربعة اجزاء، نشرت على التوالي، وهي «جوستين - ١٩٥٧» و «بالثازار - ١٩٥٨»، و «ماونت اوليف - ١٩٥٨»، «كليا - ١٩٦٠». وقد اعتمدت البناء المكرر، بحيث كان كل جزء مرآة تنعكس فيه احداث الاجزاء الاخر، اذ «تتعدد الرؤى وتنتقل من رؤية سردية منفردة، وشديدة الخصوصية، الى رؤية اخرى مختلفة، تراقب وتسجل الاحداث نفسها»[٣٧] بحيث يمكن القول، ان «الرباعية الاسكندرانية، ما هي الا حياة واحدة في مرايا متعددة، وان العدسات الموشورية البراقة الممثلة بالشخصيات المتالقة المتفردة، هي التي تعكس هذه الحياة في خيالنا»[٣٨].

لم يستأثر البناء المكرر في رواية الحرب، باهتمام كبير عند الروائيين العراقيين، وربما يعود هذا لسببين اساسيين، الاول كون هذا النمط من البناء مازال جديداً على الرواية العالمية والعربية ولذلك لم يرس اسسا فنية واضحة المعالم، كما في الابنية الاخرى والثاني الصعوبة الفائقة في اعتماد هذا البناء، لانه يقوم فنياً على مبدأ التكرار المتنوع، مما يفسر ندرة من استعان به من الروائيين في العالم، وهم، على قلتهم، يعدون، من المبدعين الكبار في تاريخ الرواية الحديثة. وعلى الرغم من ذلك، فقد اعتمدته بناء لها، اربع روايات من روايات الحرب، هي: «صخب البحر» لعلي خيون، «القمر الصحراوي» لعائد خصباك، و «كثير من العشق.. قليل من الغضب» لمحمد عبد المجيد، و «غرب الكارون» لاسماعيل شاكر، اما رواية «موسيقى الطين» لعبد الجبار داود البصري فيبدو اول وهلة، انها تدخل ضمن هذا البناء، لكنها في الحقيقة ليست منه، لانها لاتقوم على رواية حدث قتل جمرة عبد النبي لحنون الاخرس، اكثر من مرة، انما تقدم تفسيرين متباينين لسبب القتل.

اول الخصائص الفنية للحدث المكرر التي تبرز في رواية الحرب، تكرار الوقائع التي تكون الحدث، وهذه سمة اساسية تلازم هذا البناء، وتميزه من غيره من الابنية الفنية للحدث.

ان الحدث في رواية «صخب البحر» يشيد على مجموع الوقائع التي ترتبط بافراد احد الزوارق العسكرية، وهم يتصدون لقوة بحرية معادية في عرض البحر، تسفر عملية التصدي الى اصابة زورقهم بصاروخ معاد، وانفجاره وضياعهم وسط البحر، عدة ايام، ويستعيد، كل منهم كيفية وقوع الانفجار، ومغادرة الزورق، وجميع المصاعب الجسدية والنفسية

التي لاقوها ابان مدة ضياعهم. اذ يرويها اول مرة، الرائد طارق سعدون، آمر الزورق، ثم يعيدها النائب الضابط جبار سالم ويكررها، مرة ثالثة، العريف احمد صابر، قبيل استشهاده.

وفي رواية «القمر الصحراوي»، يروي يوسف كاظم، كيفية وصول قوة عسكرية عراقية للمشاركة في معارك شرق البصرة، اضافة لمجموعة الفعاليات العسكرية التي يشترك فيها، ويقوم، ايضاً، حميد ناصر، بتكرار الوقائع نفسها، مع اختلاف طفيف، تفرضه طبيعة علاقته ببعض تلك الوقائع.

وفي رواية «كثير من العشق... قليل من الغضب»، تقوم ثلاثة شخصيات هي: الملازم الاول كمال ابراهيم، ورئيس العرفاء كريم باهر، والجندي الاول منصور حسن، برواية حدث واحد، هو هجوم العدو على قاطع سريتهم، وصمود هذه السرية امام ذلك الهجوم.

وفي رواية «غرب الكارون»، تكرر مجموعة من الشخصيات، انطباعاتها عن كيفية بدء الحرب، وتكرر رواية حدث واحد، هو القصف المعادي لاحد البيوت، الذي يتخذ منه المقاتلون مكانا حصيناً يقاتلون فيه.

وقد افرز تمرار رواية الوقائع اكثر من مرة في هذه الروايات، ثلاث خصائص فنية اخر، ارتبطت به وكانت ايضاً من السمات الفنية البارزة في هذا البناء، وهي:

أولاً: توقف جريان الزمان.

اذ ان تكرار الوقائع، اكثر من مرة، يوقف جريان الزمان الا ما يحدث ضمن مستوى الرؤية الاولى، فالوقائع المروية من قبل النائب الضابط جبار سالم والعريف احمد صابر، تدور ضمن مستوى زمن الوقائع التي رواها الرائد طارق سعدون، ولهذا فان رواية الوقائع نفسها تندغم في زمن الرؤية الاولى، فيتوقف جريان الزمان، ولا يحدث الا اعادة في رواية تلك الوقائع. وتلمس هذه السمة في جميع الروايات المذكورة.

ثانياً: ثبوت المكان وعدم تعدده.

ان وصف الوقائع، يفترض دون شك روايتها وهي تقع في مكان ما. ولما كان التكرار، هو اعادة رواية الوقائع نفسها، لزم الامر، ثبوت المكان، واعادة وصفه من قبل الرؤى التالية للرؤية الاولى. ولهذا يعاد وصف البحر من قبل ثلاث رؤى في «صخب البحر»، ويعاد وصف المكان كثيراً، في رواية «غرب الكارون» نتيجة لتعدد الشخصيات. وما يلاحظ في هذا الخصوص ان الرؤى المتكررة، لاتضيف ملامح جديدة للمكان الذي تصفه، فهي تقف عند حدود، تكرار الواقعة.

ثالثاً: ظهور «المقترب السردي للحدث»

نعني بـ المقترب السردي للحدث، في البناء المكرر، وتكراره المشهد الموصوف نفسه، اي التقاء الرؤى المختلفة على مشهد بعينه، وتكراره اكثر من مرة، واذا كان الحدث، في البناء المكرر، يعاد تكراره بحسب الرؤى التي ترويه، فقد لزم ان تلتقي تلك الرؤى على احد المشاهد، وتعيد تكراره ايضاً. وقد تضمنت الروايات المذكورة، عدداً كبيراً من المقتربات السردية للحدث، كما في رواية «كثير من العشق.. قليل من الغضب»:

يقول الملازم الاول كمال ابراهيم

«قلت لرئيس العرفاء كريم باهر:

ـ كونوا يقظين

ـ امرك سيدي»[39]

ويكرر ذلك رئيس العرفاء كريم باهر

«قال الملازم الاول كمال ابراهيم

ـ كونوا يقظين

ـ قلت ـ امرك سيدي»[40]

ويكرر الامر نفسه الجندي الاول حسن منصور:

«وقال الملازم الاول كمال لرئيس عرفاء كريم

ـ كونوا يقظين.

ـ قال كريم ـ امرك سيدي»[41]

ويظهر «المقترب السردي» للحدث، في رواية القمر الصحراوي ايضاً

صاح الشخص الذي يجلس بجوار الفتحة في مؤخرة السيارة

ـ يا اخوان. اين تقع الجبهة الان؟. «..... قال آمر الحضيرة الذي يجلس امامك مباشرة وهو يتطلع بحثاً عن مناصرين:

ـ اسال الاستاذ يوسف كاظم مدرس الجغرافية، ليبين لك موقع الجبهة على الخارطة»[42]

وتتكرر رواية الواقعة نفسها من قبل حميد ناصر:

«سمعت احد الجالسين يقول:

ـ اين تقع الجبهة الان؟. «.... قال آمر الحضيرة وهو يجلس بمواجهتي

ـ اسال الاستاذ يوسف كاظم مدرس الجغرافية، ليبين لك موقع الجبهة على الخارطة»[43].

يبلغ التماثل في المقترب السردي حداً كبيراً من التطابق، في رواية «غرب الكارون»، بحيث ينعدم تميز الرؤى، وتنتقل الحوارات، والانفعالات نفسها، الى حد ان التكرار يحصل خمس مرات، لوصف احدى الوقائع وهي القصف المعادي للبيت الذي تحتله المجموعة القتالية.

فالواقعة يرويها، اول مرة، آمر المجموعة المقاتل احسان عباس «خيم الصمت في الداخل وبدات اسمع خشخشة الصدور بالشهيق والزفير ثم شقت في جوف الظلام الى سمعي مجدداً الاوراد والادعية من الجوف الكائن هناك بمسافات لا استطيع تقديرها، رفعت راسي الى الاعلى احسست بدفقات من الهواء تنقض من الاعلى وبقطرات من المطر تدفعها الريح الهابطة تنغرس فوق وجنتي اليسرى فالتصقت بالزاوية اكثر، ودون وعي مني انسلت من فمي مستفسرة.

ـ سالم

قبل ان يؤكد لي كاظم سلامته، جاءتني محتجة، غاضبة صرخة

يختلط فيها الخوف بالاحتجاج، كانها صادرة من اعماق بعيدة:

- لنغادر البيت

- الى اين؟ صرخت غاضباً

- الى بيت ثان

فاجبته بصوت جبار:

- لن تخرجا الا مع الانقاض.[11]

ويعيد المقاتل كاظم مراد، رواية الواقعة، بالصورة الاتية:

«عرفت ان القذيفة قد احدثت فجوة في السقف، وقبل ان اجيب احسان الذي سالني وهو يتحسس جسدي عن سلامتي ارتفعت من الداخل صرخة عنيفة - لنغادر البيت.

فصرخ آمر المجموعة - الى اين؟

- الى بيت ثان

فاجابها بصوت جبار - لن تغادرا الا مع الانقاض.»[14]

ويكرر المقاتل رعد مشاي، الواقعة، مرة ثالثة:

«اهتز البيت بانفجار آخر فاحسست ان كوة حقيقية تربعت في السقف، وان تيارات من الهواء البارد انقضت منه، سمعت صوت آمر المجموعة يسال هاشم (كذا) عن سلامته ولم اسمع الاجابة، فقد كان الدوي حاداً هذه المرة يطرق سمعي، وصرخ صوت من جوف الغرفة الدامس: لنغادر البيت

- الى اين؟

- الى بيت ثان. اجاب صوت آخر، فانقض صوت آمر المجموعة كالصاعقة:

- لن تغادروا الا مع الانقاض»[16].

ثم يكرر المقاتل هادي السيد، رواية الواقعة ذاتها، مرة رابعة:

«وفجاة ارتج البيت، فهومت روحي، واطبقت ظهري على الحائط اكثر، اطبقته تماماً وتسربت الى جسدي البرودة الناعمة في آجره، ثم اطبق صمت هزته صرخة.

احمد: - لنغادر البيت.

وحين جاء الجواب متسائلاً بنبرة احتجاج: - الى اين؟

انسلت من فمي، لا ادري كيف: - الى بيت آخر

فجائني الجواب صاعقاً: - لن تغادره الا مع الانقاض»[17].

ويكرر الواقعة، المقاتل جاسم حسون، مرة خامسة:

«انفجر البيت، فرفعت يدي للاعلى احاذر سقوط السقف على راسي، تطاير الحصى وسمعت صوت ارتطام الشظايا على الارضية وفي الابواب والشبابيك. ومن دون ان اعي كيف خرجت من فمي، صرخت - لنغادر البيت.

فجاءتني لاهبة: - الى اين؟

- الى بيت ثان، قالها هادي، فصفعه برد جبار

- لن تخرجا الا مع الانقاض»[18]

ويظهر «المقترب السردي» للحدث في رواية «صخب البحر» يقول الرائد طارق سعدون:

«اعطيت اوامري بمغادرة الزورق، قذف الجميع بانفسهم الى الماء، ارتدوا «سترة النجاة» «كذا»، وهبطوا مسرعين، طلبت اليهم، قبل ذلك، ان يساعدوا الجرحى، ومضوا يتقون النار»[19].

ويعيد رواية، واقعة مغادرة الزورق، النائب الضابط جبار سالم:

«هرعت لاحمل العريف احمد صابر الذي هوى بفعل ارتجاف الزورق، فسالت الرائد طارق سعدون عما حدث، فاجابني بان قذيفة معادية اصابت الاوكار الصاروخية في الزورق، وصدرت الاوامر بالنزول الى الماء»[20].

ويروي الواقعة العريف أحمد صابر، بالصورة الاتية:

«لم اعرف انني جريح، كنت اشعر بخدر يزحف على كتفي كانما علق بها شيء ثقيل، لكن جبار اوقفني حين ابتعدت عن قاعدة الرمي، وسال باستغراب:

- ما هذا؟ انت جريح!!

عندها احسست بالالم يفتك بكتفي، وسحبت كتف البدلة لابصر دمي ينحدر الى خاصرتي. كان آمر الزورق يكرر النداء بمغادرة الزورق، وساد لغط يؤكد ان الاوكار الصاروخية قد اصيبت وان الزورق قد ينفجر في اية لحظة»[21].

ويمكن متابعة هذه المقتربات السردية للحدث في البناء المكرر بوصفها احدى السمات الفنية في الروايات المذكورة.

ان تظافر الخصائص الفنية المذكورة، ميز البناء المكرر في رواية الحرب عن غيره من الابنية المذكورة من قبل، واعطاه، تفرداً خاصاً، بكونه نمطاً جديداً من البناء في الرواية العراقية.

الهوامش

١. حركية الابداع، خالدة سعيد ص٢٤٢

٢. البنية القصصية ومدلولها الاجتماعي في حديث عيسى بن هشام، محمد رشيد ثابت ص٣٨

٣. بناء الرواية، سيزا قاسم ص٣٧

. Technique of Modern Fiction Tonathan Raban, P.23

٥. بناء الرواية، ادوين موير ص١٢

٦. البنيوية وعلم الاشارة، ترنس هوكز ص٦٠

٧. نظرية البنائية في النقد الادبي، د. صلاح فضل ص٣٢٢

8— . Spotial Form in Narrative, ed. Teffry .R. Smitten, p. 131

٩. الفصيل الثالث، جاسم الرصيف ١:٨

١٠. اعداد المدفع ١٠٦، هشام الركابي ص٧

١١ . ايام الكبرياء، محمد احمد العلي ص٩

١٢ . الاستهلال ديناميكية البدايات في النص الروائي، ياسين النصير، الاقلام ع ١١/٢٩٨٦ ص٣٩

.13 understanding Fiction, Cleanth Brooks and Robert Penn warren p. 602

١٤ . اعداد المدفع ص٣٥٥ ـ ٣٥٦

١٥ . فن الشعر، ارسطو ص٢٣

١٦ . تيار الوعي في الرواية الحديثة، روبرت همفري ص٢٠

17. The story of the Novel, George Watson, p.160

١٨ . بناء الرواية، عبد الفتاح عثمان ص٢٩١

١٩ . الالسنية والنقد الادبي بين النظرية والممارسة، مدريس ابو ناصر ص٨٥

٢٠ . قضايا الرواية الحديثة، جان ريكاردو ص١٦٨

٢١ ، ٢٢ ، ٢٣ ، ٢٤ ، ٢٥ : مكابدات عبدالله العاشق، عبد الخالق الركابي ص٧، ١١٨ ، ٣٢، ٦٠، ٨٨

٢٦ . وشم الدم على حجارة الجبل، محسن الخفاجي ص٦ـ٧

٢٧ . هكذا الرجال، مكي زبيبة ص٩ـ١٠

٢٨ . دليل الدراسات الاسلوبية، د. جوزيف ميشال شريم ص١٨

٢٩ . معجم المصطلحات الادبية المعاصرة، د. سعيد علوش ومعجم المصطلحات العربية في اللغة والادب، مجدي وهبة وكامل المهندس، ومعجم المصطلحات اللغوية والادبية، عليه عزت مادة «الارتجاع الفني».

٣٠ . وشم الدم على حجارة الجبل ص٤٣ـ٤٤

.31 Dos Passos, ed. Andrew Hook, P.87

٣٢ . النقد البنيوي الحديث، د. فؤاد ابو منصور ص١٨٤ وقضايا ادبية نقولا سعادة ص٧٣

٣٣ . نظرية البنائية في النقد الازلي ص٣٢٨

٣٤ . البنية القصصية ومدلولها الاجتماعي ص٥٦

٣٥ ، ٣٦ ، فلسفة الادب والفن، د. كمال عبد ص٧٣

٣٧ . البنية والدلالة، عبد الفتاح ابراهيم ص٢٥

٣٨ . مسالية القصة من خلال بعض النظريات الحديثة، رشيد الغزي، مجلة الحياة الثقافية ١٠٤/٩٧٦ ص٣٨

٣٩ . الالسنية و النقد الادبي ص١٠٣

٤٠ . البنية الدلالة ص١١٨

٤١ . صنعة الرواية، برسي لوبوك ص٢٣٩

٤٢ . النقد، اسس النقد الادبي الحديث، مارك شورر واخرون ٢ : ٢٥٦

٤٣ . مدام بوفاري، فلوبير، الفصل الثامن

٤٤ .فلوبير، فكتور برومبير ص ٥٦ـ ٥٧

٤٥ . عوليس، جويس، الفصل العاشر.

46. Tames Toyce, Mathew Hodgart, P.98

47. Tames Toyce: The Citi Zenand the Artist, Peake, P. 213

٤٨ ، ٤٩ ، ٥٠ ، ٥١ ، ٥٢ ، ٥٣ ، ٥٤ : بوابة البحر، رياض الاسدي ص٣٠٥، ٢٢٥ ، ٢٢٩ ، ٢٢٥ ، ٢٣٧

٥٥ . مدخل الى نظرية القصة، سمير المرزوقي وجميل شاكر ص٨٧

٥٦ . الحرية والطوفان، جبرا ابراهيم جبرا ص٩٣

57. The English Novel: Development in Criticism since Henry Tames. ed. stephen Hazell, P. 128

٥٨ ، ٥٩ ، ٦٠ : كثير من العشق.. قليل من الغضب محمد عبد المجيد ص١٠ ، ١٥ ، ١٩

٦١ ، ٦٢ : القمر الصحراوي، عائد خصباك ص٩ـ١٠ ، ٨٢ـ٨٣

٦٣ ، ٦٤ ، ٦٥ ، ٦٦ ، ٦٧ : غرب الكارون، اسماعيل شاكر ص٥٧ـ ٦٨، ٧٤ ، ٨٤ ، ٩٧ ٦٨ ، ٦٩ ، ٧٠ : صخب البحر، علي خيون ص١٩ ، ٥٠ ، ٩٣

تونس
الحياة الثقافية
العدد رقم 62
1 أكتوبر 1991

أبنيـة المتـون في الروايـة العربيـة

عبد الله ابراهيم

(1)

لا يختلف السرديون كثيرا فيما بينهم، حول الصعوبة القائمة بصدد وصف «المادة الحكائيـة» المترسخة عن مستوى الأقوال، والمتشكلة على وفق أنساق ونظم، طبقا لكيفية محددة. وبخاصة في الرواية، بوصفها نوعـا «قصصيا» لم تستقر بعد نظمه الداخلية، كما هو شأن : الحكاية الخرافيـة، والملحمة، والسيرة، والمقـامـة، وعلى الرغم من ذلك، فقد حاول بعض السرديين الاقتراب إلى هذه «المادة الحكائية» لضبط النظم القـوليـة، أو لضبط الافعال المترشحة عنها. واستقام لبعضهم «منطق للسرد» يستجيب لمختلف التحولات الحاصلة في المنجز السردي الحديث، وهذا جزء من جهود المنهجيات الوصفية التي تهدف إلى استنباط قواعد للخطابات السردية، علّها تفلح، بتأسيس نظم تضبط مسارات المتون الروائية.

لقد اتخذت دراسات السرديين اتجاهين رئيسين، أولهما عني بمستوى الخطـاب، مما استـدعى الاستعـانـة بالكشوفات اللسانية، كون السرد : جملة كبيرة(1)، مما جعل هذا المستوى حقلا لتجريب ما توصل إليه علم اللغة العام، وعلى وجه الخصوص، النموذج اللغوي بوصفه معيارا «قياسيا»، وترتب على ذلك، ان استقـام ما يشبه «النحو» للسرود المختلفة. وثانيهما عني بدلالات الخطاب، وهو اتجاه يخرق مستـوى الخطـاب، من أجل وضع قواعد للوظائف الأساسية التي تؤديها الشخصيات في المتون .

إنّ هذين الاتجاهين، وما استجد على هامشهما، جعلا من الخطاب حقلا لاستنبـاط النظم والقـواعـد، في محاولة لوضع تصور شامل يضبط آلية عمل مكونات الخطاب السردي. ويلزم القول هنا، انّ السرديـة Nar-ratology استقـامت بـوصفهـا علما «سرديـا» على الجهـود التي تمخضت عـما تـوصلت إليـه بحـوث هـذين الاتجاهين، سواء في مجالات اللسانيات أو البحث الدلالي.

إن السردية فرع من أصل كبير هو «الشعرية Poe-tics» العلم الذي يهدف إلى وضع قواعد شاملة للتشغيلات الداخلية للأدب، بأجناسه وأنواعه. وهي بذلك، وبمقدار استطاعتها خصائص الجنس الأدبي الذي تنتمي إليه، انها تساهم مع مثيلاتها المعنية بنظم الشعر والمسرح والفلم واللوحة التشكيلية وغير ذلك، إلى تأسيس علوم صغرى لكل جنس، من أجل بلورة مسرح علم للأدب، ولما كانت السرديّة، تعنى بمكونات الخطاب السردي، وصولا إلى كشف نظمه الداخلية، ترتب ان اتجهت عنايتها إلى الخواص الأدبية لذلك الخطاب، سواء كان ذلك في مستوى الاقوال أو الافعال. وإذا كان ثمة مسوغ يدعو إلى تخصيب هذا الحقل، من بين كثير من المسوغات، كالحاجة إلى بيان طرائق تشكل الخطابات السردية، وآلية عملها، وأثرها في إضفاء سمات أدبية عالية عليها، فإن ثمة مسوغا منهجيا، ينتمي إلى دائرة الدرس النقدي الحديث، ألا وهو ان السردية ستقوض «الانطباعات النقدية» و «المقاربات غير المنظمة» التي لا تهدف إلاّ لمضاعفة الاتكال على الخطاب، ليس من أجل استكناه خصائصه، انما من أجل استخدامه كـ «مروّح» نفسي، لإثارة الشجن في النفس والذاكرة، مما يفضي إلى الحديث عن «فيض» النفس، لا فيض الخطاب. إنّ السردية، بأهدافها هذه، تضع المعرفة معيارا، وعلى أرضية المعرفة تتأسس الجهود الأخرى، وبخاصة الدلالية والتأويلية.

إنّ هذا البحث يصدر عن رؤية ترى ان المعارف تتحاور ولا تحترب، وعليه، فإنه مدين لبعض ما توصلت إليه البحوث المعنية بالسرد، لكنه، يبدأ من تصور مغاير، فهو، لا يعتمد على ثنائية الخطاب والحكاية أو مستوى الأقوال والأفعال، شأن التيارين الرئيسيين في السرديات التي وقفنا، بإيجاز على اتجاهاتها. إنما، يرى ان «المادة الحكائية» ما هي إلا «متن مصاغ» صوغا سرديا، وهذا «المتن» إنما هو خلاصة تماهي العناصر الفنية الأساسية وهي الحدث والشخصية والخلفية الزمانية ـ المكانية. بالوسائل السردية التي نهضت بمهمة نسجها وصياغتها. وعليه، فالمتن، لا يمكن أن يكون، بالنسبة لهذا البحث، هو الحدث لوحده، أو الوظائف التي تنهض بها الشخصيات، أو الإطار الذي ينتظمها، إنه «كتلة» متجانسة مصاغة صوغا فنيا، وتتكون خصوصيته من تداخل عناصره على نحو خاص يميزه عن غيره، وبذا فإن الصوغ ذاته لا يتجزأ عن المتن، بل يعطيه صورته ووجوده. فهما كالهيولي والصورة، لا ينطويان على خاصية وجودية قابلة للوصف، إلا كونهما كلا متحدا على نحو جوهري، ولا يتقومان إلاّ بوصفهما نسيجا وكيانا واحدا.

إن النظر إلى «المتن المصاغ» بوصفه جوهرا كليّا، يتكون من المادة الاخبارية المصاغة سرديا، إنما يقرّب، فيما نرى، الصورة الحقيقية لـ «الخطاب» فهو يقصي، الرؤية التجزيئية للخطاب، ويمنح البحث فيه، مسارا يقترب إلى الخطاب، بوصفه فعالية لغوية دينامية ودالة، كما يقترح، في الوقت نفسه، تعميق النظر في كليته من جهة، والبحث في «الموحيات والظنون» الناتجة عنه، من جهة ثانية. وذلك، كي لا يرتد البحث الدلالي أو التأويلي إلى مستوى دون آخر، إنّ موضوعه سيكون محددا، ألا وهو ««المتن المصاغ»، وبما يمنحه من امكانية للبحث والتحليل والتأويل.

في ضوء هذا التصور، الذي لا يتقاطع مع التصورات الأخرى، لكنه يقدم نفسه الى أجوارها، يطمح هذا البحث أن يقترب إلى موضوعه، اقترابا «أوليا قابلا» للتوسع في المستقبل، الا وهو ضبط نظم صوغ المتون في الرواية العربية الحديثة، إسهاما في

تأسيس «سردية عربية» للخطابات السردية القديمة والحديثة، وان هذا إنما هو مقترب أولي يمهد للغاية الكبرى المرجوة. وإذ ينهض هذا البحث على الاستقراء النظري لطرائق صوغ المتون، كما تشكلت في كثير من الروايات، فانه يضع أمامه حقيقة أساسية، وهي ان الرواية العربية الحديثة، تخوض الآن في حقول تجريبية متنوعة، وقد يفلح بعضها بتقويض نظام دون آخر، أو تهجين نظام جديد من خلاصة نظم أخرى. فالتشكلات الخطابية السردية لا تسلك طرائق محددة، انما البحث هو الذي يستنبط نظم تلك التشكلات، طبقا لازدياد خصائص نظام ما، أو ضموره. ولا نعدم أن نرى إن خصائص النظم تنتقل بين نظام وآخر، مما يجعلها تتضافر معا لأعلاء شأن المتون. ولعلّ «ألف ليلة وليلة» أحد أكثر الامثلة وضوحا على تجاوز نظم صوغ المتون السردية، ففي هذا الخطاب الخرافي، التقت النظم، وتفاعلت، مما منح هذا الخطاب ميزة أدبية نادرة. ففي الوقت الذي يكشف فيه الاطار العام لليالي العربية خضوعه لنظام التتابع، كون الليالي متعاقبة، فإنّ التضمين ينتظم كثيرا من الحكايات الفرعية، بما يشبه عنقودا من الحكايات، هذا، فضلا عن توازي بعض الحكايات داخل المتن. وعلى نحو مشابه، لما موجود في «ألف ليلة وليلة» يمكن أن تكون الخطابات الروائية حيزا تتفاعل فيه نظم الصوغ، دون أن يقوض أحدها الآخر، والمثال السابق يمنع أية محاولة شرعية منهجية وتاريخية وإبداعية.

(2)

إن المعيار الأساسي الذي اعتمد عليه تصنيف المتون في هذا البحث؛ هو الزمن. وعلى وجه الدقة صور تواليه، وطبقا للمسار الذي ينتظم فيه المتن، أمكن تحفيف منحاه، وتحديد خصائصه بعد ذلك، وقد كشف الاستقراء الأولي لنظم صوغ المتون في الرواية العربية، والذي ترتب عليه التصنيف، إن ثمة أربعة نظم أساسية، تستأثر بالصياغات البارزة في الخطابات السردية التي انتخبت بوصفها عيّنة للبحث وهي :

2 ـ 1 : التتابع

كشف الاستقراء الذي أجري على عدد كبير من الروايات العربية، إن كثيرا منها ينتظم على وفق تتابع متونها في الزمان، كما في روايات نجيب محفوظ المهمة مثل «الثلاثية» و «أولاد حارتنا» و «ملحمة الحرافيش» وفي روايات حنه مينا مثل «بقايا صور» و «الشمس من يوم غائم» ورواية «الرجع البعيد» لمحمود جنداري، و «ما يتركه الاصغار للاجداد» لغازي العبادي ويمكن القول، بصورة عامة، وان لا يخلو الأمر من الاستثناء، ان الرواية العربية إلى بداية الستينات، كانت لا تعرف غير نظام التتابع أصلا لصوغ متونها، وليس ذلك، هو شأن الرواية العربية وحدها، بل ان هذا النظام كان ومازال، مهيمنا في الفن القصصي، وربما يعود ذلك، فيما يعود، إلى تأثير فن الخبر التاريخي في الفن القصصي. فمن أخص خواص الخبر تأكيده على نقل الواقعة الاخبارية، نقلا متتابعا، دون إجراء أية «إنحرافات» تخلخل بنية متنها. وربما تعد السير العربية الكبرى مثالا متقدما لنظام التتابع في الأدب العربي القديم، وبسبب من رسوخ هذا النظام في فن القص، يرى بعض الدارسين، ان التتابع، هو السمة الجوهرية للأدب(2).

إن ما يميز نظام الصوغ هذا، ان المتن فيه، يترتب في الزمان على نحو متوال بحيث تتعاقب مكونات المادة السردية جزءا بعد آخر، دونما ارتداد أو التواء في الزمان. ولهذا عدّ هذا النسق في الخطابات السردية من أبسط أشكال النثر الحكائي التنحبّلي (3) . ومما

يعطي هذا النظام ميزته بين نظم الصوغ الأخرى، استهلاله الذي يعمل على تأطير المادة الحكائية وليس الفعالية الاخبارية المقترنة بالشخصيات، إنما تحديد الخلفية الزمانية والمكانية للمتن كله، ويمكن طبقا لـ «واطسن» (4) يقول ان هذا الاستهلال، وهو سليل السرود الملحمية، يقوم بتحديد الزمان والمكان على نحو دقيق وذلك، إنما لتمهيد سيلان المتن في الزمان، كما يقوم في الوقت نفسه، بصورة أو بأخرى، على بذر «نبوءة إرصادية» تشي بما سيكون عليه المتن. ويفضي ذلك، إلى خاصية، تعد من أبرز خواص المتون المتتابعة، ألا وهي، خضوعها لمنطق السببيّة، حيث يكون السابق سببا للاحق، ويكون اللاحق نتيجة لما سبقه. وترتب على هذا، يتأزم المتن في لحظة ما، هي ذروة للمادة الحكائية. وقد أدت الخصائص أعلاه، إلى ظهور تماسك بين مكونات المتن، مما جعل هذا المتن يتميز بالوحدة التي تشد عناصره بعضها إلى بعض. ولو استحضرنا متون الروايات المذكورة، لوجدناها، تخضع لهذا النظام، مما جعلها تتفرد عن غيرها من نظم الصوغ بخصائصها الفنية الناتجة عن التشكلات الداخلية لمتونها.

2 ـ 2 : التداخل

إلى أجوار نظام التتابع، استأثر نظام آخر، يمكن الاصطلاح عليه بـ «نظام التداخل» بمكانة مهمة في صوغ متن كثير من الروايات العربية، وبخاصة منذ الستينات. فإذا نظرنا إلى طرائق صوغ المتون في روايات جبرا إبراهيم جبرا، مثل «البحث عن وليد مسعود» و «صيادون في شارع ضيق» و «الغرف الاخرى» وروايات الطيب صالح مثل «موسم الهجرة إلى الشمال» و «بندرشاه» فضلا عن روايات عبد الرحمن الربيعي ورشيد بوجدرة والطاهر بن جلون ولطيفة الدليمي وعشرات غيرها مما تميزت بخصائص تجريبية على مستوى السرد والبناء، نجد إن متونها، صيغت على نحو تتناثر فيه مكونات المتن في الزمان، ثم يقوم المتلقي بإعادة تنظيمها، فالحدث السابق لا يكون سببا للاحق، إنما يجاوره، وقد تظهر النتائج قبل الاسباب، وقد تستبدل بعلامات سردية بدل العلاقات السببية المعروفة. مما يجعل أجزاء المتون، متقاطعة ومتداخلة، وتقدم دون الاهتمام بتواليها، إنما بكيفية وقوعها.

إن ما يميز هذا النمط من نظم الصوغ، كون الاستهلاك فيه يطلق المتن من عقاله، دون ان يوطىء له، كما رأينا في نظام التتابع، هذا يفضي إلى أن تتزامن الوقائع في بعض الأحيان، بما يؤدي إلى بروز خاصية المفارقة بين أزمنة السرد وأزمنة الحدث، وغالبا ما يكون زمن السرد قصيرا، قياسا بزمن المتن الذي يتشظى دونما ضوابط منطقية. وإذا استحضرنا أمثلة محددة مثل «موسم الهجرة إلى الشمال» أو «البحث عن وليد مسعود» أو رواية «دابادا» لحسن مطلك، نجد أن المادة الحكائية تتناثر في الزمان، وتستعاد من خلال رواة يلتقطون بعض أجزاء المتن، ولا تتضح مكونات المتن كاملة، الا بعد ان يعاد ترتيبها في ذهن المتلقي من جديد. وغني عن القول ان نجيب محفوظ قد دشن هذا الاتجاه برواياته القصيرة إبان العقد الستيني مثل «اللص والكلاب» و «الشحاذ» و«الطريق» وغيرها، ويكاد نظام التداخل الآن، يحتل مكانة أولى بين نظم صوغ المتون في الرواية العربية المعاصرة، بخاصة تلك النصوص القصيرة التي تعتمد على الإيقاعات السريعة، وذلك إلى جوار نظام التتابع الذي بدأ يتأخر بعض الشيء.

2 ـ 3 : التوازي

يتميز نظام التوازي في صوغ المتون، في ان المادة الحكائية فيه تتجزأ إلى أكثر من محور، بحيث تتعاصر

زمانيا في وقوعها، وأمثلة هذا النظام من صوغ المتون نلمسه في رواية «صلاة الغائب» للطاهر بن جلون، وفي «السفينة» لجبرا ابراهيم جبرا، وفي رواية «مالك الحزين» لإبراهيم اصلان، و «يوم قتل الزعيم» لمحفوظ، و «بوابة البحر» لرياض الأسدي و «جبل النار . . جبل الثلج» لعادل عبد الجبار وغيرها.

وما يتصف به نظام الصوغ هذا، الاستغناء عن الاستهلال، ومباشرة تقديم المتن الذي ينتظم على محورين أو أكثر، وهذا يفضي إلى تزامن عناصر المتن كونها تتحدث في زمان واحد، وأمكنة مختلفة، ونظام التوازي جديد في الرواية العربية، وعلى الرغم من ذلك، فقد استأثر بعناية الروائيين، وأخذ في بعض الروايات يستفيد من خصائص النظم الأخرى. ففي رواية «صلاة الغائب»على سبيل المثال، يتوازى المحوران الأساسيان فيها، وهما المادة الحكائية المتخيلة التي ترتبط بالشخصيات الرئيسية في الرواية وأفعالها، والى جوارها المادة التوثيقية التي تعنى بتاريخ المغرب، وما يلاحظ أن المحورين المذكورين يعتمدان على التتابع في نظام صوغهما مما تصح الاشارة هنا، ان هذا النظام وغيره أيضا، قد يستفيد من النظم الاخرى، ويكاد يلمس الامر نفسه في «بوابة البحر» أما في رواية «جبل النار . . جبل الثلج» فان احد المحاور يعتمد على التتابع ممثلا بالمهمة التي تكلف بها الشخصيات الاساسية، أما المحور الآخر، المتعلق بالشخصية الضائعة، فإنه يستفيد من نظام التداخل والتتابع معا»

2 ـ 4 : التكرار

لا تكتفي بعض المتون، بأن تقدم مرة واحدة، وانما تعتمد نظاما يكررها أكثر من مرة، تبعا لعدد الشخصيات المشاركة في المادة الحكائية، وهذا النظام يعطي للرؤية السردية مكانة أولى في صوغ المتن، ولما كانت الرؤى مختلفة، وجب اختلاف المتون لا بترتيبها إنما بالتركيز على ناحية ما دون أخرى، وهذا يؤدي إلى ان يعاد تقديم أجزاء كبيرة من المتن، وربما المتن كله أكثر من مرة. ومعروف ان فولكنر في «الصخب والعنف» ولورانس داريل في «الرباعية الاسكندرانية» قد دشنا هذا النمط من الصياغات السردية. وقد عدت الرواية الاخيرة نموذجا لهذا البناء، حيث يعرض المتن أكثر من مرة، كأنه حياة في مرايا عديدة، وعدت الشخصيات أشبه بعدسات بلورية تعكس تلك الحياة (5) . فعلا، يعد هذا التمثيل صائبا ونجد مثاله في روايات عربية مثل «الرجل الذي فقد ظله» لفتحي غانم، و «ميرامار» لنجيب محفوظ، و «صخب البحر» لعلي فيون، و «القمر الصحراوي» لعائد خصباك، و «غرلاب الكارون» لاسماعيل شاكر وغيرها.

يتميز نظام التكرار، ان المتن فيه تعاد روايته، وهذا يؤدي إلى ضهور حركة الزمان في الحركات اللاصقة حيث تعاد الخلفية الزمانية والمكانية ذاتها، كما تتكرر الوقائع والاحداث والشخصيات، فجميع مكونات المتن، باستثناء رؤية السارد، تظل ثابتة. لكن الرؤية هذه، والتي تمثل بؤرة تتمركز حولها مكونات المتن، تقدم صياغات مختلفة عن غيرها في كل مرة، بما لا يخلخل تعاقب المتن زمانيا» .

(3)

لا تقتصر شؤون «السردية» على نظم صوغ المتون فقط، بل تتعدى ذلك إلى أنماذ السرود، موضوعية كانت أو ذاتية، والى مراكز الرؤى. وبؤرها، والى أنواع الرواة ومواقعهم وأدوارهم في الخطاب، والى خصائص العناصر الفنية، وهي مباحث تعزز «السردية» بوصفها علما للسرد الادبي، بيد ان صياغة المتون، وكيفياتها، استأثرت بالجزء الأكبر ، بما يمنحها سماتها الادبية الخاصة. وفي هذا تنطوي كثير

الأجزاء المذكورة، لتجعل من المتن هو المركز ـ الأصل الذي تتجه إليه عناية السرديين .

لقد وقفنا في الفقرة السابقة على نظم صوغ المتون في الرواية العربية الحديثة، وبالتحديد على تلك النظم التي استأثرت بعناية واضحة، مما أفضى إليه التصنيف والاستقرار السابقين لهذا البحث، وعلى الرغم من ذلك، فلا نعدم أن نجد، وسط الانتاج الغزير في الرواية العربية، أنّ بعض الخطابات قد اعتمدت على أكثر من نظام من نظم الصوغ المذكورة، وعلى وجه الخصوص بعض الخطابات التي تندرج ضمن نسقي التداخل والتوازي، وربما اطرد الامر في نسق «التضمين»، بيد أن الاستقراء لم يمنح أمرا مثل هذا، موقعا أساسيا، بحيث يشار إلى وجود نظم وأنساق أخرى، يمكن ان تقف إلى جوار النظم المذكورة، وهذا يدل، فيما يدل عليه، ان نظم الصوغ قابلة للزيادة، بحسب قدرة الخطابات على اجتراح نظم جديدة، أو تهجين أخرى، ولما كانت الرواية العربية تمر بمرحلة تجريب غنية، سواء في مستوى الابنية والسرود، أو في الرؤى والمتون واللغة وغير ذلك، فلا يمكن غلق نظم الصوغ فيها على عدد محدد من النظم، هذا من ناحية، ومن ناحية ثانية، فإن الحاجة تظل قائمة إلى استحداث نظم صوغ جديدة، تمنح الرواية إمكانية أكبر، ليس لصوغ متونها فحسب، بل للتعبير عن موضوعاتها. وهذا جزء من مخاض التجريب والتجديد الملازمين للابداع بصورة عامة. وباستقرار نظم صوغ المتون، بصورة أو بأخرى، يمكن نهائيا رسم خصائص وملامح السردية العربية والحكائي العربي. وكل هذا يمنح هذه المحاولة الاولى، مشروعية أن تطرح ذاتها، للاشارة إلى ما استقر من نظم صوغ المتون في خارطة الرواية العربية الحديثة.

الإحـالات

1. The Semiotic challenge, Roland Barthes Uk : Blackwell, 1988, p. 100.
2. Spatial forms in Narrative, ed: Jeffry R. Smitten and Ann Daghistany. London, Cornell university press, 1981, p. 131.
3. The structure of the Novet, Edwin Muir, London, Chatto and windus, 1979 p. 17.
4. Story of the Novel, George Watson London: The Macmillan press. Ltd 1979 p. 72.
5. The English Novel, Developments in criticism since Henry James, ed. Stephen Hazell. London: The Macmillan press Ltd, 1978, p. 128.

السعودية
علامات في النقد
العدد رقم 79
1 مايو 2014

أبوية النقد ومحاكاته

يُقال: «إن النقد تصوّر أبوي للفن»، كما يُقال: «إن النقد محاكاة فاشلة للإبداع». تتردد هاتان المقولتان بصورة شبه دائمة، وهما بحاجة إلى مراجعة تُستهل بمقارنة أولية بينهما، وتُختتم بمقارنتهما مع ما سبقهما من مقولات وروايات. ما الذي يتفق في هاتين المقولتين؟ وما وجه الاختلاف بينهما؟ في باب الاتفاق تتفق المقولتان على تهميش منجز النقد وفصله عن الإبداع، وهما تصدران عن وعي ثقافي واحد، يقدم كتابة ويؤخر أخرى! جاء ذلك في بنية لغويّة واحدة تتبنى أمرين اثنين: التأكيد الأوليّ بحرف محدد، والوصف التأكيديّ للخبر.

لم يكن النقد في عمومه يومًا تصورًا أبويًّا، ولم يكن أيضًا محاكاة فاشلة، بل كان ولا يزال درسًا يتلمس المنهج العلميّ في إقامته مشروعه. ولو كان الأمر كما يرمي هؤلاء لما بدت الحاجة إلى النقد، ولقلَّ دوره في فضاء المنجز الإبداعيّ، ولما نشأت الأجناس الأدبية وتطورت بعد سكّ قوانين التجربة الإبداعيّة. ولذلك فإن إقامة مبدأ الانفصال يبدو أمرًا لا يراعي دور النماذج النقديّة والشعريّة على سبيل المثال في إخراج نموذج متوافق ومختلف، فالقراءة التي يخصصها الناقد أو المبدع تنهل من الحقل نفسه إن لم تكن تتفق على النصوص الرئيسة في الثقافة. إنَّ اهتمام النقد الدائم بتجاذبات الشعريّة في النصوص الإبداعية جعله يحمل هذا التراكم المعرفي الذي لا ينقطع، إنه بحث في الشعريّة يستلزم

التوقف عند النصوص بصورة أعمق وأكثر دقة؛ ولذلك فإن وصف النقد بالتجربة الفاشلة قد يكون قريبًا للصواب ومجانبًا له في آن، فإن عرفنا أن النقد لم يكتب على النموذج الإبداعيّ المعروف فإننا سنفترض كونه فشلا متعمدًا في الوصول إلى منطقة الإبداع لمزاولة النقد اللائق بها.

هناك اتفاق واضح وصريح على مبدأ الكتابة، وانزياح عن الولوج إلى جنس أدبيّ محدد. وهذا الأمر لا يتوافق مع النظر بعين واحدة إلى الحقل الأدبي عامة، ومع ذلك فإن إشكاليّة (المنجز والنموذج) التي تتمثل لدى المبدع المجرب كمنجز، والناقد العالم بالتجربة كنموذج، قد أفرزت عددًا من الأقوال والروايات التي تبدو بوصفها ردود أفعال قد تقودها التجربة والعقل النقدي المتواطئ معها. وسنلمح كيف رسخ التراث لهذا في روايات تبعتها مقولات، ويمكن أن نورد ما روي عن المفضل الضبّي إذ سئل: "ألا تقول الشعر وأنت أعلم الناس به؟ فقال: علمي به يمنعني من قوله، وأنشد:

أبى الشعر إلا أن يفيء رديئه علي ويأبى منه ما كان محكما

فياليتني إن لم أجد حوك وشيه ولم أك من فرسانه كنت مفحما

(القلقشندي، صبح الأعشى، جـ 2، ص 345)

وقد وردت روايات مختلفة عن الرواية السابقة، ولكننا سنورد منها هذه الرواية الشبيهة المختلفة، وهي رواية سابقة زمنيًا، هنا يمكن أن نعد نسبة الصحة فيها أكثر من الرواية الأولى: وقيل للمفضل الضبّي: «لم لا تقول الشعر وأنت أعلم به؟ قال: علمي به هو الذي يمنعني من قوله، وأنشد:

وقد يقرض الشعر البكيّ لسانه وتعيي القوافي المرء وهو لبيب

والشعر مزلة العقول، وذلك أن أحدًا ما صنعه قط فكتمه، ولو كان رديئًا؛ وإنما ذلك لسروره به وإكباره إياه. هذا زيادة في فضل الشعر، وتنبيه على قدره وحسن موقعه من كل نفس. وقال الأصمعيّ على تقدمه في الرواية، وميزه بالشعر». (ابن رشيق : العمدة، جـ 1، ص 241)، ثم أورد البيتين السابقين. هاتان روايتان تتفقان في موقف العالم بالشعر من الشعر، و تتساءلان عن مدى جودة شعر العالم بالشعر والحاذق بمسالكه. وبين الأصمعي والمفضل الضبّي تضاربت الروايتان في نسبة البيتين السابقين إلى أحد العالمين بالشعر، ولكنهما لم تتضاربا في إقامة مركزيّة الشعر عبر إنشاد البيتين، وعبر تفعيل ذاك الإنشاد ليصبح محورًا لرواية تتعدد ويختلف شخوصها ولا يختلف إنشادها. تعددت مظاهر الاختلاف في الروايتين لكنهما اتفقتا على أن يكون الجواب شعرًا لا نثرًا، وهو جواب يطرح السؤال الأكبر: كيف يسمح المفضل الضبّي أو الأصمعيّ لنفسيهما أن يحيلا ردًا على سائلين إلى مركزيّة الشعر، الشعر الذي لا يأتيه إلا رديئه؟ وهل كانت تلك الأبيات رديئة من النوع الذي يأتيه أم من المحكم الذي يأبى أن يأتي إلى هؤلاء العلماء؟ إن العالم الذي يأبى رديء الشعر ويأباه جيده، و لذا يمتنع عن قوله ويأبى نسبة قصيدة إليه، سيأبى بالتأكيد قول شعر كدليل ينفي به حاله، فضلا عن نسبة بيت أو بيتين إليه، ولاسيما إذا افترضنا أن السياق النقديّ للشعر كان يتطلب إصدار أحكام مباشرة على ما يقال.

ربما تمثل هذه الأسئلة هدمًا لقاعدة الإجابة التي ارتضاها العالم بالشعر، أو المختص الحاذق به، إلا أن إجابة كتلك لا تشفي غليل سائل يفترض السؤال ثم يفتر ض إجابته. ومن ثم سنتساءل عن وظيفة هذا السائل المؤمن بمركزيّة الشعر، وهو سائل يفترض

الإجابة قبل صياغة السؤال؛ إذ لا يجد سوى العلم بالشعر مانعًا له. ومع تمركز الشعر في الروايتين السابقتين في وروده المباشر والفاعل إلا أن ربط المحاولة بالعالم بالشعرلها جذورها الواردة في الرواية الأولى، فالشعر بوصفه المزلة للعقول التي يرد ذكرها شعرًا لدى (لبيب) ونثراً في (مزلة العقول)، تأكيدًا على استبعاد العقل عن الشعر، فهو فعل أقرب إلى العاطفة الإنسانية البعيدة عن العقلانية، ويتواصل التواتر والتأكيد على العاطفة الإنسانية بعد المرحلة الأولى من قوله، ذلك أن أحداً ما صنعه قط فكتمه ولو كان رديئًا، وهو ما فعله أبو عبيدة وأنكره عليه خلف الأحمر. ويعلل ذلك بأنه إكبار لذلك العمل وسرور به، وإيمان بأهميته في ذلك العصر. ولا ينبع ذاك السرور المتدفق من عقلانية ووعي، ولكنه يصدر عن سقوط لتلك العقلانية؛ إذ هو المزلة للعقل كما يذكر ابن رشيق في روايته.

نعود إلى (الثيمة) النصية المركزيّة التي افترضناها لأغلب الروايات السابقة، وهي التي تتمثل في إحساس العالم بالأدب بأزمته في قول الشعر وعدّ أي شعر يأتيه رديئًا، في حين يأبى المحكم من الشعر أن يأتيه وهو العالم بالشعر الذي تنثال أمامه المفردات وتستكين له اللغة. وتبعًا لذلك تتخلق غابة من الأسئلة، وربما كانت إجابات هذه الأسئلة صانعًا لها ومحركًا لآلياتها، مثل: أين يكمن إشكال قول الشعر لدى الناقد؟ لماذا أحجم كثير من النقاد والباحثين في الأدب عن قول الشعر؟ لماذا يتواتر هذا الإشكال قديماً وحديثاً؟ هل يبدو قول الشعر الغاية المثلى لدى المتلقي الذي قال للمفضل الضبي: ألا تقول الشعر وأنت أعلم الناس به؟

لقد رأى بعضهم صعوبة الخوض في مجالي الشعر والنقد بوصفهما مجالين مختلفين، وذلك في معرض كتابتهم حول

الطبع وأهميته، والمطبوعين ودورهم في استنبات النص الشعريّ، وربما عادت القريحة العربية إلى المراوحة أو المزاوجة بين العقل والعاطفة بوصفهما مصدرين. ويرى القلقشندي في جمعه في أحد الأصول الذي أطلق عليه ضرورة وجود الطبع السليم وخلو الفكر من المشوش واصفًا العلماء ودارسي الأدب وموقفهم من قول الشعر: «وصعب الأمر عليهم في تأليفه ونظمه، فقد قيل: إن الخليل بن أحمد مع تقدمه في اللغة ومهارته في العربية واختراعه علم العروض الذي هو ميزان شعر العرب لم يكن يتهيأ له تأليف الألفاظ السهلة لديه الحاصلة المعاني في نفسه على صورة النظم إلا بصعوبة ومشقة، وكان إذا سئل عن سبب إعراضه عن نظم الشعر يقول: يأباني جيده وآبى رديئه، مشيرًا بذلك إلى أن طبعه غير مساعد له على التأليف المرضي الذي تحسن نسبته إلى مثله». (القلقشندي، ج.2، ص 345).

يمثل تباين الروايات في نقلها لهذا الموقف رؤيةً يسبقها تأكيد مطلق، وهي رؤية العالم بالشعر والدارس له متحدثًا عن نفسه ومعلنًا عن توقفه المعرفي بالشعر. ولم يتوقف التباين عند هذا الحد، بل تنقل لنا رواية أخرى مدى صعوبة وعناء المحاولة إن وجدت، كما تلبست هذه الرواية منظور الاختلاف الذي قد يتحول بوصفه أكثر عمقًا وأشد حدة، كأن يرد في صوغ الشعر ما دوّنه صاحب العمدة: «وقيل: عمل الشعر على الحاذق به أشد من نقل الصخر. ويقال: إن الشعر كالبحر، أهون ما يكون على الجاهل أصعب ما يكون على العالم». (ابن رشيق، جـ 1، ص 240). وكأنما أصبح العلماء بالشعر أو غيره من المختصين ملتزمين بهذا التخصص؛ إيماناً بقول أحد الحكماء كما أورده الأبشيهيّ صاحب المستطرف: «أفضل العلم

وقوف العالم عند علمه» (جـ 1، ص 55). تجمع الروايات كلها على اختيار العلماء بالشعر الذين لهم باعهم ودورهم في الشعر دراسة ورواية ودراية به، فهذه الأسماء كالأصمعيّ والمفضل الضبيّ والخليل بن أحمد وأبو عبيدة والمبرد وغيرهم يمثلون منطلق الدراسات النقديّة الشعريّة في الأدب العربي القديم. وبوجود هذه الكوكبة من العلماء تصر هذه الروايات على استئصال فكرة الشعر في العالم به قبل أن تنمو بذرتها معتمدة على قاعدة تجزيئية ضيقة، وهي إذ تجمع على اختيار تلك الأسماء التي كانت محورًا لاهتمام العرب فإنها تصر على تأكيد تزايد نسبة النقديّ على الشعريّ عند هؤلاء العلماء. فهذا صاحب المزهر يصف ابن دريد: «هو الذي انتهى إليه علم لغة البصريين وكان أحفظ الناس وأوسعهم علمًا وأقدرهم على شعر، وما ازدحم العلم والشعر في صدر أحد ازدحامهما في صدر خلف الأحمر وابن دريد» (جـ 2، ص 350). كل الروايات مجتمعة تؤسس لهالة كبيرة نسجت حول الشعر، وهي هالة لم يؤسس لها الشعراء الفحول أو غيرهم من أشباه الشعراء، ولكن نسجها رواة الشعر والعلماء أنفسهم. وكانت خيوط ذلك النسيج جهود أولئك العلماء في التقسيمات التي لها أثر في التصنيف أو الطبقات. ومن ثم تصبح مشكلة التصنيف النقدي لشعر العلماء؛ إذ تبدو مقاييس الناقد المرسخة لنقد الشعر عاجزة عن القياس الملائم والمرتجى، ولاسيما إن كان هذا الناقد سيخضع شعره لتلك المقاييس الذاتية التي رسخها وآمن بوثوقيتها.

إن المقولتين السابقتين لم تكوناسوى نتاج تراث نقديّ صانع لهما، إذ نلمح اتفاقًا شبه ضمني بينهما وبين ما سبقهما من حكايات العلماء بالشعر، ولعل صنعه وترويجه كان هدفه إبعاد ذلك النموذج

النقدي المفرط في تهميش المنجز الإبداعيّ، لكن ذلك لا يمنع من أن يكونا منتميين إلى حقل واحد، ويمتحان من ثقافة واحدة.

يضم هذا العدد الذي نقدم له، وهو العدد (79) من «علامات»، بحوثًا علمية جمعها درس الشعر ونقده، لكنها تباينت في موضوعها؛ وذلك في مراوحتها بين نقدي الشعر القديم والحديث. كما تمايزت في اعتمادها على إجراءات منهجية متنوعة المشارب، ولكنها اتفقت في مجموعها في دحض المقولتين السابقتين عمليًا، وذلك في تباعدها النظر إلى النص الشعريّ من زاوية أبويّة، ولم تكن في منطقة المحاكاة الإبداعيّة المزعومة، بل نظرت إلى النص في إطار إبداعيّ خلاق، وهو ما جعلها تمثل مرحلة مهمة من الدرس النقدي للإبداع الشعري العربي، وشكلت قيمة نقدية تضم إلى الحقل الأدبي في ثقافتنا.

معجب العدواني

آثار من أولية الشعر في الشعر الجاهلي

للأستاذ عبد المتعال الصعيدي

ظهرت فى عصرنا دعوى عريضة ، يذهب أصحابها إلى إنكار صحة الشعر الجاهلى ، وكان من أكبر ما قامت عليه تلك الدعوى أن هذا الشعر على حسب ماروى لنا يخالف سنة النشوء والارتقاء فيظهر أول ما يظهر بالغاً غاية الكمال ، لا شيء ينقصه من جهة الوزن ، ولا من جهة القافية ، ولا من جهة اللفظ ، ولا من جهة المعنى ، ومثل هذا لا يمكن قبوله ، لأن سنة النشوء والارتقاء من السنن الطبيعية التى لا يشذ شيء عن حكمها ، ويجب إنكار ما يأتى على خلاف مقتضاها

فإذا قيل لهؤلاء الناس إن هذا الشعر الجاهلى كان قبله شعر قديم لم يصل إلينا ، وقد مر هذا الشعر القديم فى أطوار تدرج فيها على سنة النشوء والارتقاء ، حتى وصل إلى هذا الشعر الجاهلى فجرى أمره على تلك السنة أيضاً ، ولم يكن فيه شذوذ عنها ، يتخذ ذريعة إلى إنكار صحته ، والطعن فى نسبته إلى عصره

إذا قيل لهم هذا قالوا إن هذا الشعر القديم حديث خرافة أيضاً ، لأنه لو صح وجوده لـكانت له آثار ولو قليلة فى الشعر الجاهلى ، ولم ينقطع أثره هكذا مرة واحدة ، لأن هذا يخالف سنة النشوء والارتقاء أيضاً ، فهى كما تقضى بالتدرج من غير الأصلح إلى الأصلح ، تقضى ببقاء آثار قديمة فيما تتدرج إليه ، لتكون شاهدة بهذا التدرج ، وهي المعروفة فى مذهب النشوء والارتقاء باسم الأعضاء الأثرية

ولا شك أن هذا اعتراض له قيمته ، لأنه يقوم على شاهد من العلم ، فلا يقوم فى وجهه إلا شاهد يعتمد على العلم كما يعتمد ويتفق مع ما يقضى به مذهب النشوء والارتقاء من سنة التدرج ولا يكفى فى إثبات ذلك الشعر القديم الإشارة إليه فى مثل قول امرئ القيس :

عُوجا على الطَّلل المحيل لأننا نبكى الديار كما بكى ابن خِذامِ

وقول عنترة :

هل غادرَ الشعراءُ من مُتَرَدَّمِ أم هل عرفتَ الدار بعد توهُّمِ

وقول زهير :

ما أُرانا نقول إلا مُعاراً أو معاداً من لفظنا مَكرُورا

لأنه لا قيمة لهـذه النصوص إذا لم يوجد فى الشعر الجاهلى آثار من ذلك الشعر القديم تشهد بوجوده ، وتبين بعضاً من حاله قبل أن يصل إلى طور الشعر الجاهلى ، لأنه لا يعقل أن يطفر الشعراء كلهم إلى هذا الطور كما طفر مهلهل وامرؤ القيس وغيرهما من القدماء ، ولا يوجد بينهم متخلفون قد تشبثوا بشيء مما كان عليه الشعر قبل هذا الطور

فذلك الشعر القديم لا بد أنه لم يكن مستقيم الوزن ، ولم يكن يجرى على هذه البحور التى يجرى عليها الشعر الجاهلى ، فأين أثر ذلك فى هذا الشعر ؟

وهو أيضاً لا بد أن يكون مضطرب القافية ، لا يجرى فيها على سنن مُطَّرِد ، ولا يتأنق فيها كما تأنق الشعراء الجاهليون ، فأين أثر ذلك فى شعرهم ؟

فإذا كان ذلك الشعر قد وجد حقاً ، فإنه لا بد أن يبقى أثر من فساد وزنه وقافيته فى الشعر الجاهلى ، حتى يكون دليلاً ناطقاً بأنه درج على سنة التدرج ، ويكون لوجوده فيه دلالة الأعضاء الأثرية على أصلها ، وهى دلالة لا تقبل شكا ، ولا يمكن أن يجادل فيها أولئك الذين ينكرون صحة الشعر الجاهلى .

وقد عثرت على بعض من هذه الآثار فى هـذه الأيام ، ولا أنكر أنها فى كتب متداولة بين الناس ، ولـكنهم يمرون عليها ولا يعرفون قيمة دلالتها ، ولا يلتفتون إلى أنها آثار من ذلك الشعر القديم الذى انطوى عنا خبره ، ولا يدركون أن منزلتها فى الدلالة على ذلك الشعر ، كمنزلة تلك الآثار المطوية فى بطون الأرض ، فى دلالتها على تاريخ آبائنا الأقدمين .

وممن وجد فى شعره بعض هذه الآثار عبيد بن الأبرص ، وهو شاعر قديم معاصر لمهلهل وامرئ القيس ، وقد روى صاحب الأغانى عن محمد بن سلام أنه قال :

عبيد بن الأبرص قديم الذكر ، عظيم الشهرة ، وشعره مضطرب ذاهب لا أعرف له إلا قوله :

أقفرَ من أهله مَلْحوبُ

ولا أدرى له ما بعد ذلك

وهـذه القصيدة التي ذكرها ابن سلام أشهر قصائد عبيد ابن الأبرص ، ولكنها مع هذا مضطربة الوزن ، مختلة القافية ، ولا يزال علماء العروض مختلفين في أمرها ، فمن قائل إنها من البسيط ، ومن قائل إنها من الرجز ، ومن قائل إنها خليط منهما ، وذلك أنك تراه يقول في مطلعها :

أقفر من أهله ملحوبُ فالقُطَبِيَّاتُ فالذَّنُوبُ

وهذا من مُخَلَّع البسيط ، ثم تراه يقول :

أفلحْ بما شئت فقد يُدرَكُ بالضـ ـعف وقد يُخْدَعُ الأريبُ

وشطره الأول من الرجز ، وشطره الثاني من مخلع البسيط

ثم يقول بعد هذا في اختلال وزن واضطراب قافية :

لا يعظ الناسُ من لا يعظ الدّ هرُ ولا ينفع التَّلبيبُ

إلا سَجِيّاتُ ما القلوبِ وكم يصيرَنَّ شانئاً حبيبُ

وقد ذكر ابن رشيق أن هذه القصيدة كادت تكون كلاماً غير موزون بعلة ولا غيرها ، حتى قال بعض الناس : إنها خطبة ارتجلها ، فاتزن له أكثرها

والحق عندي أن هذه القصيدة تمثل أولية الشعر العربي خير تمثيل ، وتبين أنه لم يكن له أوزان محدودة يتقيد بها ، ولا بحور متميزة لا يتعداها ، ولا تجرى فيه الحركات والسكنات على لحن مطرد ، لا يتغير ولا يتبدل في القصيدة الواحدة ، وأن عبيداً في هذا يمثل بين شعراء عصره حال الشاعر المتخلف ، لأنه لم يتهيأ له من أسباب النهوض ما تهيأ لهم ، فجرى في شعره مجراه الأول ، ولم يعبأ بما تقيد به شعراء عصره في أمر الوزن

ومما روى لعبيد أيضاً من الشعر المختل الوزن قوله :

هي الخمر تكنى الطِّلا كما الذئب يكنى أبا جعده

ومما وقع من هذا الشعر قول علقمة الفحل ، وهو شاعر قديم

دافعت عنـه بشعرى إذا كان في الغد أجحد

فكان فيـه ما أتاك وفي تسعين أسرى مقرنين في صفد

دافع قوي في الكسر إذ طار بإظهار الظبـاة وقد

فأصبحوا عند جفنة في الأغـ ـلال منهم والحـديد عقد

إذ مجنب في المجنبين وفي النكهة عن باد ورشـد

فهذه القطعة مما أدخل في جملة شعر علقمة ، وهي مختلة الوزن حتى قال بعضهم إنها ليست بشعر

وأما القافية فإنها لدقتها كانت أحكامها تخفى على كثير من الشعراء الجاهليين ، فبقى فيها كثير من آثار أولية الشعر كالإقواء والسناد وغيرهما من عيوب القافية ، حتى قيل إن الإقواء كان مذهب العرب في شعرهم ، ومن ذلك قول امرىء القيس :

أحنظلُ لو حاميتمُ وصبرتُمُ لأثنيتُ خيراً صالحاً ولأرضاني

ثياب بني عوف طُهارَى نقيَّة وأوجههم عند المشاهد غرانُ

عُوَيْرٌ ومن مثل العوير ورهطه وأَسْعَدَ في ليل البلابل صفوانُ

فقد أصبحوا والله أصفاهم به أبرَّ بأيمان وأوْفى بجيرانِ

وكذلك كان النابغة الذبياني يقوى في شعره – وهو من متأخرى شعراء العصر الجاهلي – وكان لا يعرف أن الإقواء من عيوب القافية ، ومن إقوائه قوله في داليته :

أمِنَ آلِ مَيَّةَ رائحٌ أو مُغْتَدِ عجلانَ ذا زادٍ وغير مُزَوَّدِ

زعم البوارحُ أن رحلتنا غداً وبذاك خبرنا الغرابُ الأسودُ

وقوله أيضاً :

سقط النصيفُ ولم ترد إسقاطه فتناولته واتقتنا باليـدِ

بمُخَضَّب رخص كأن بنانه عَنَمٌ يكاد من اللطافة يُعقَدُ

فلما ظهر الإسلام نهض العرب ورق وجدانهم ، ولطف ذوقهم ، فعرفوا هذه العيوب وتجنبوها ، وافتخروا بذلك على الشعراء قبلهم ، كما قال ذو الرُّمَّة :

وشعرٍ قد أرِقْتُ له طريفٍ أجانبه المُسَانَدَ والمحالا

وقال جرير :

فلا إقواء إذ مَرِسَ القوافى بأفواه الرواة ولا سِنَادا

وبهذا استقامت قوافى الشعر ، واتسقت أوزانه ، بعد أن مرّ في تلك الأطوار ، ولم يشذ في ذلك عن سنة النشوء والارتقاء

عبد المتعال الصعيدى

اثر البيئة في الشعر الجاهلي

☆

بقلم حسن باشو

صيدا

البيئة نوعان: عامة، وخاصة. وكل منها ينقسم في الوقت نفسه الى قسمين: طبيعي، واجتماعي.

فالبيئة الطبيعية العامة هي كل ما يميز البلاد من جبال ووديان، وانهار وبحار، وسهول خصبة او صحاري مجدبة، وهواء بارد او حار

فان كانت الارض سهلة او جبلية، خصبة او جدباء، ظهر اثرها في طبائع الافراد من لين او شدة، وكرم او بخل، مثلما نرى في سكان الساحل من هدوء ووداعة في حين ان سكان الجبل اقرب الى الخشونة والصلابة.

وان كان الهواء حاراً او بارداً، بان اثره في مزاج السكان من ميل الى الكسل او النشاط، كما يتضح اثر ذلك في سكان افريقية الحارة، فهم، بفعل الحرارة، اميل الى الخمول الجسمي والعقلي معاً، بينما سكان اوروبة وخاصة المناطق المعتدلة منها، يزخرون بالحياة والنشاط في الناحيتين العقلية والجسمية.

والبيئة الاجتماعية العامة هي ما يسود تلك البلاد من نظم وقوانين، وعقائد واديان، واصطلاحات وعادات.

فان كانت تلك النظم شديدة او متراخية، ظهر اثرها في تصرف الافراد من محافظة على النظام او اخلال بالامن وهكذا.

والبيئة الطبيعية الخاصة هي الوسط، او المحيط الضيق، الذي يعيش فيه الفرد.

والبيئة الاجتماعية الخاصة هي الاهل الذين يعايشهم.

وقد يتضح اثر ذلك في الفرد من الكلام اعلاه عن اثر البيئة العامة في المجموع.

البيئة العامة بنوعيها، الطبيعي والاجتماعي، تؤثر في سكان البلاد، فتكسبهم ميزة خاصة يمتازون بها عن سائر الشعوب. وهذه الميزة هي ما يسمونه (بالعقلية). ومن هنا كان لكل شعب عقلية خاصة، تجمع بين افراده، وتفرقهم عن غيرهم من افراد بقية الشعوب.

والبيئة الخاصة من شأنها ان تؤثر في حياة الفرد.

لكن ذلك الاثر يختلف باختلاف ما عند الافراد من قوة التأثر او ضعفها. والناس في هذه القوة درجات. منهم من لا يتأثر بشيء مما حوله، فهو ضعيف الاحساس والشعور. ومنهم من لا يتأثر الا بمقدار لا يتجاوز نفسه، وهذا هو الرجل العادي. ومنهم من يتأثر بكل ما يجري حوله، فيصفه، ويصف ما يشعر به نحوه، ويصف تأثيره في الناس وهذا هو الاديب.

والادباء قسمان : قسم يعبر عن شعوره بالاسلوب النثري ، سواء كان خطابة ام كتابة . وقسم يعبر باسلوب منظوم ، على نحو معين ، اصطلح الناس ان يسموه شعراً ، وهذا هو في عرفنا الشاعر .

البيئة لا تخلق الاديب ، وانما تتيح له الفرصة للظهور والطبيعة وحدها هي التي تخلق الاديب ، وتخلق فيه الاستعداد للتأثر بانفعالات البيئة ، حتى لكأنه مرآة تعكس كل ما في تلك البيئة من صور جميلة او قبيحة .

ويهمنا في هذه العجالة ، ان نصف البيئة العربية العامة، لنرى مبلغ ما كان لها من التأثير في تكوين العقلية او الخاصية التي يمتاز بها الشاعر العربي عن غيره من الشعراء في بقية الامم ، حتى نطق بما نعرفه له من الشعر .

ثم نذكر شيئاً عن البيئة الخاصة لبعض نماذج من الشعراء لنستعرض بعد ذلك اثر تلك البيئة في شعر كل واحد منهم .

والشاعر العربي الذي نعنيه هنا ، هو الشاعر الذي نشأ في (الجزيرة العربية) وترعرع تحت سمائها ، وجاب صحراءها واختبر عاداتها ، قبل ان يخرج به الاسلام الى غيرها من البيئات الجديدة .

البيئة العربية العامة

البلاد العربية اقليم واسع الارجاء، تبلغ مساحته ربع اوروبا تقريباً . يقع في الجنوب الغربي من آسيا ، وقد تسامح الاقدمون فسموه (جزيرة العرب) مع ان المياه لا تحيط به من جميع الجهات .

في الغرب من هذا الاقليم قطران مهمان : الاول في الشمال يدعى الحجاز . وهو قطر فقير قاحل ، فيه كثير من الاودية ، تمتلىء بالسيل غب المطر ، وتصب في البحر . واغلب سكانه بدو رحل ، يعتمدون على الآبار الشحيحة المنثورة هنا وهناك . ومناخه في بعض بلاده معتدل كالطائف ، وفيما عدا ذلك ، فهو حار شديد الحرارة . والثاني هو اليمن ، ويقع في الجنوب من الحجاز ، وقد عرف قديماً بالحضارة والخصب والغنى ، وكان له علاقات بالهند والشرق الادنى .

اما القسم الاعظم من هذا الاقليم الواسع فهو صحراء قاحلة، فرشت ارضها برمال تصهرها الشمس ، وتلعب بها الرياح العاتية ، فتجعل منها كثباناً ووهاداً . وقد تجود عليها السماء بقطرات من الماء ، فينبت في بعض بقاعها نبات صحراوي ، ليس فيه غناء ، ويقصد اليه البدو بشائهم ورحلهم ونسائهم ، حتى اذا جف الزرع، عادوا الى مواطنهم .

وجانب من هذه الصحراء مغطى بالحجارة النخرة السود ، كأنها احرقت بالنار ، وقذفت بها البراكين ، وانتشرت هنا وهناك ، حتى جاورت المدينة نفسها ، وهي تدعى (الحرات) .

وربما انتشرت ، في بعض جوانب الصحراء ، غابات قليلة واشجار ونخيل . وهي تؤلف حينئذ ما يسمونه بالواحات .

تأثير البيئة العربية

هذه البيئة الطبيعية القاسية ، من صحراء قاحلة ، وهواء حار ، ومناظر متشابهة في الارض والسماء هي التي اثرت على العقلية العربية ، بما فيها من عادات واخلاق ، فحددتها تحديداً خاصاً ظهر اثره فيما نظم الشعراء .

انها هي التي فرضت على العرب نظام القبائل بالنظر لتبعثر المياه في آبار شحيحة هنا وهناك ، فهي لا تكفي الا لعدد قليل من البشر ، حتى اذا نضبت ، اضطروا ان يرحلوا عنها بحثاً وراء ماء آخر . ونستطيع ان نقول مثل ذلك في المراعي .

لهذا كانت الحياة قبلية غير مستقرة ، وربما كان هذا سبباً من اسباب عدم استقرار القصائد الجاهلية على موضوع واحد بعينه ، فهي تجمع عدة موضوعات ، ليس بينها ، اكثر الاحيان ، رابطة تسلسلية واضحة ، وان وجدت الرابطة المعنوية في بعض الاحيان .

هذه الحياة بما تتطلبه من التنقلات الفجائية، والاسفار السريعة احوجت الاعرابي الى التغني في الطريق لتسلية نفسه وناقته ، ومن هنا كان ميله الاول الى الشعر الغنائي ، الذي يطغى على اكثر فنونه الشعرية ، ان لم يكن عليها جميعها .

وهي ايضاً ، بما تعرضه من العناصر الطبيعية المكشوفة ، جعلته واقعياً في وصفه، ينتزع صوره الادبية من الاشياء التي تقع عليها عيناه ، ولهذا كان دقيقاً في وصفه ، وهو في الوقت نفسه عظيم التأثير ، لانه انما يعرض في ذلك الوصف الحقيقة الخالصة ، بالوان زاهية من الادب .

قال امرؤ القيس في معلقته يصف بعر الظباء :

ترى بعر الآرآم في عرصاتها   وقيعانها كأنه حب فلفل

وهي التي قصرت مجال خيالهم ، بمشاهدها المتشابهة ، حتى جعلتهم لا ينظرون الى الاشياء نظرة عامة شاملة ، تطيف بالحياة والوجود .

وهي التي قطعتهم عن العالم المتحضر حولهم ، بالنظر لصعوبة اجتيازها ، حتى حسبوا انفسهم انهم وحدهم في العالم ، فاعتقدوا بتفوق عنصرهم ، وامتياز دمهم .

وهي، بما تتطلب من شدة اليقظة في البحث عن المياه والكلأ وشدة الحذر خوفاً من الضياع في المفاوز ، او الوقوع في شباك الوحوش والسباع ، جعلتهم مرهفي الاحساس . ومرهف الاحساس لا بد ان يكون ، عصبي المزاج ، سريع الغضب ، يهيج للشيء التافه ، ثم لا يقف في هياجه عند حد .

والمزاج العصبي يستتبع عادة ذكاء وقدرة على التفنن .

واضطرار الاعرابي الى قطع القفار الموحشة ، جعله يعتاد الخشونة في العيش ، فلا يطلب من الزاد الا النذر اليسير . لذلك كان غذاؤه يتألف من ابسط الاشياء عنده واقربها اليه . فهو يكتفي بقليل من البان الابل ولحمها ، وهي ترافقه في الحل والترحال ، ويتحلى بحبات من التمر وهو كثير في الصحراء .

ولا يستطيع ان يرافقه في تلك الاسفار البعيدة الشاقة غير حيوان واحد ، يصبر معه على الجوع والعطش ، والتعب . وقد دعاه سفينة الصحراء تكرمة له . وبلغ من حبه له وعطفه عليه ان اعتنى به بالتسمية والوصف اكثر من جميع بقية اجناس الحيوان .

والصحراء ، بمفاوزها البعيدة ، تلقي الرعب في نفس الفرد ، وتجعله ينسى شخصيته المستقلة ليتحدث دائماً عن قبيلته التي يعتز بها ، فيتغنى بما لها من فضل وما قامت به من اعمال .

وهي لصعوبة التنقل فيها ، لم يكن من السهل انتشار القراءة والكتابة بين اهلها . لذلك كان جل اعتماد البدوي على الذاكرة في حفظ العلوم والآداب المعروفة في بيئته ، والاعتماد على الذاكرة استلزم حفظ الخطرات والافكار في اقصر ما يمكن من الاشعار والحكم والامثال . وربما كان هذا سبباً من اسباب عدم وجود الملاحم في الشعر العربي ، لانها تتطلب شرحاً وافياً وقصائد طويلة .

ثم ان ذلك الجو الرتيب الحزين في الصحراء ، من شأنه ان يبعث في النفس الكآبة ، فتميل الى الحزن ، ولا تستعذب غير الانغام الحزينة المتشابهة ، سواء في البكاء ام في الغناء .

والصحراء ، بفقرها وبؤسها ، جعلت الاعرابي يقدر قيمة الطعام بأكثر ما تستحق ، حتى اسبغ على الكرم حلة قشيبة من البهاء ، وعده في مقدمة الفضائل .

وهي لقلة الماء والزاد فيها ، جعلت السكان يتناحرون على هاتين المادتين حفظاً للبقاء ، وذلك بالغزوات والحروب . وهذا يستلزم الحث على الشجاعة والتغني بالصبر على الشدائد ، لانه لا يفوز بالغنائم الا من كان اكثر جرأة واعظم صبراً .

وتقضي تلك الحروب القبلية ، او الغزوات ، بان تترح القبيلة الضعيفة عن مكانها ، تاركة لبيوتها اثراً لا يزول . حتى اذا مر به الشاعر ، و كان له باحدى فتيات الحي سابقة من حب او غرام ، وقف يتذكر ايامه الحلوة ، ثم تنسكب عيناه دموعاً ويسيل قلبه شعراً ، وذلك لقلة اتصاله بالنساء اللواتي كان عليهن رقابة شديدة .

ثم ان جو تلك البيئة الفسيحة جعل الاعراب يعشقون الحرية التي لم يكن يحدها حد ، وعنوا بها الحرية الشخصية لا الاجتماعية فهم لا يدينون بالطاعة لرئيس ولا لحاكم . تاريخهم في الجاهلية — حتى وفي الاسلام — سلسلة من الحروب الداخلية .

نستنتج مما تقدم ان البيئة العربية حتمت على ساكنها ان يكون :

خاضعاً للحياة القبلية	(الفخر)
جزئي الخيال	(قلة الفنون الشعرية التي طرقها)
معتزاً بجنسه ، مفتخراً بدمه	(الفخر)
مرهف الاحساس ، عصبي المزاج	(الفخر والهجاء)
حاد الذكاء ، فصيحاً في تقليب المعنى الواحد بتعابير مختلفة	(وصف آثار الديار)
معتاداً على الخشونة في حياته ومعيشته	(الفخر)
معتمداً على الجمل ، معتنياً به كل الاعتناء	(وصف الناقة)
مفنياً شخصيته في سبيل قبيلته	(الفخر)
معتمداً على الذاكرة	(اعتناؤه بالشعر)
اميل الى الحزن منه الى السرور	(الزهد والرثاء)
مبالغاً في تقدير قيمة الكرم	(المدح)
شجاعاً ، صبوراً في الحوادث	(المدح والفخر)
قوي العاطفة ، رقيق الشعور	(الغزل والرثاء)
محباً للحرية	(الفخر)

وقد ظهر اثر ذلك في جميع الفنون الشعرية التي طرقها الشاعر العربي في الصحراء .

فنون الشعر الجاهلي

وعلى هذا الاساس نرى ان الشعر الجاهلي لا يخرج بجمله عن الموضوعات الرئيسية التالية :

الوصف (آثار الديار ، وغيرها) ، الغزل او وصف الحبيب ،

وصف الناقة او وصف الفرس ، المدح ، الهجاء ، الفخر ، الرثاء .

امثلة من الشعر الجاهلي

١ — وصف آثار الديار

من دمن و اطلال ، وتكاد لا تخلو منه معلقة . قال امرؤ القيس :

قفا نبكِ من ذكرى حبيبٍ ومنزل   بسقط اللوى بين الدخول فحوملِ
فتوضح فالمقراة لم يعفُ رسمها   لما نسجتها من جنوب وشمأل
ترى بعر الارآم في عرصاتها   وقيعانها كأنه حب فلفل

وقال طرفة بن العبد :

لخولة اطلالٌ بُبرْقة ثهمدِ   تلوح كباقي الوشم في ظاهر اليد
وقوفاً بها صحبي علي مطيهم   يقولون لا تهلك اسى وتجلد

وهكذا الامر عند زهير ولبيد وعنترة ولم يشذ الا عمرو بن كلثوم الذي ابتدأ معلقته بوصف الخمر ، والحارث بن حلزة الذي ابتدأها بالغزل وذكر الفراق .

فجميع هذه الاوصاف تدور حول معنى واحد ، هو القول بان الديار اقفرت من سكانها ، ولكن آثار أولئك السكان لم تذهب .

وقد استمد الشاعر صوره الحسية من صميم البيئة الصحراوية التي يعيش فيها . فتشبيه البعر بحب الفلفل ، واثر الديار بما يبقى من الوشم في اليد ، او ببقايا الكتابة على الاحجار ، كل ذلك قد رآه الشاعر في الصحراء .

وقد تعاور الجميع على هذا المعنى الواحد وعلى تلك التشابيه ، حتى كادوا كلهم يستعملون كلمات وتعابير واحدة (تلوح كباقي الوشم ، كأنها مراجيع وشم ، — وقوفاً بها صحبي على مطيهم (امرؤ القيس وطرفة) امن ام اوفى دمنة ، يا دار عبلة — ماذا تحييون من نؤي واحجار ، ما بكاء الكبير بالاطلال الخ . . . .)

وهذا احد براهين تثبت ان الصحراء اثرت على خيال الشاعر العربي وجعلته محدود الافق ، بينما هي جعلته فصيح اللسان يقلب المعنى الواحد على اشكال مختلفة .

الغزل او وصف الحبيبة

قال امرؤ القيس في معلقته :

مهفهفةٌ بيضاء غير مفاضةٍ   ترائبها مصقولة كالسجنجلِ
كبكر المقاناة البياض بصفرة   غذاها نمير الماء غير المحلّل
تصدُّ وتبدي عن أسيل وتتقي   بناظرة من وحش وجرة مطفل

وكذلك الاخذ عند طرفة ولبيد وابن كلثوم وعنترة والنابغة .

ومجمل اوصافهم مستوحاة من اجواء الصحراء . فهي لا تعدو تشبيه صفاء بشرة المرأة بصفاء الماء النمير (وهو اشهى ما يشتهي ساكن الصحراء) وعينيها بعيني البقر الوحشي ، ورقبتها بجيد الغزال ، وشعرها باقناء النخل ، وكشحها بالأدم المجدول ، وساقها بأنابيب القصب ، واصابعها بالمساويك او بنوع من الديدان الطويلة المستقيمة ، وبياض ثغرها بالأقحوان بين كثيب ندي من الرمل (وهو بين شفتين مطليتين بالاثمد) وبياض الوجه بنور الشمس (وهي اظهر ما يبدو في سماء الصحراء) ، وطول يديها بذراعي ناقة بيضاء بكر ، وثدييها بحق من العاج (كان يرد الى الجزيرة من الهند طبعاً) وطيب رائحة فمها بالمسك ، او بالخمر الذي اصابه ريح الشمال فبرد . . .

فهل في هذه الصور صورة لا تقع عليها عينا البدوي الف مرة كل يوم في البيداء .

وصف الناقة ووصف الفرس

لم يتعرض امرؤ القيس لوصف الناقة ، بل اسهب في وصف الفرس . وهو في ذلك يظهر لنا اثر البيئة الخاصة في نفسه . فهو امير وابن ملك ، لا يحتاج الى سفينة الصحراء ليقطع بها المسافات البعيدة ، وانما يمتطي صهوات الخيل ، يتنزه عليها متنقلا من ماء الى ماء ، والخيل اغلى ثمناً ، وارفع قدراً عند العرب من الجمال ، لذلك كان لا يستطيع اقتناءها غير الملوك والامراء .

وليس من الضروري ان نذكر جميع ما قاله الشاعر في وصف الفرس ، فهو طويل ، وخير ما جاء في ذلك الوصف قوله :

وقد اغتدي والطير في وكناتها   بمنجرد قيد الاوابد هيكل
مكر ، مفر ، مقبل مدبر معاً   كجلمود صخر حطه السيل من عل
يزِلُّ الغلام الخف عن صهواته   ويلوي باثواب العنيف المثقل
درير كخذروف الوليد امره   تتابع كفيه بخيط موصل
له ايطلا ظبي وساقا نعامة   وارخاء سرحان وتقريب تتفل

فنرى ان الشاعر شبه خاصرتي الفرس بخاصرتي الغزال بالضمر والهزال وساقيه بساقي النعامة في الطول والدقة ، ومشيه بمشي الذئب والثعلب وكل هذه الحيوانات كثيرة في الصحراء .

ويصف طرفة الناقة وصفاً طويلاً مفصلًا فيقول :

واني لامضي الهم عند احتضاره   بعوجاء مرقال تروح وتغتدي
امون كالواح الاران نصأتها   على لاحب كأنه ظهر برجد
جمالية وجناء تردي كأنها   سفنجة تبري لازعر اربد

ويتابع الوصف الدقيق بمثل هذه اللغة الصعبة التي تبين سعة

لغة البدوي في الموضوع الذي له بحياته علاقة ماسة (وهل هنالك شيء هو امس بحياته البدوية من الابل التي هي عماد الصحراء ، منها مأكل الاعراب ومشربهم وملبسهم ومركبهم !) بينما هو فقير جداً في مفردات الموضوعات التي هي بعيدة عن حياة البداوة ، كالسفينة مثلاً ، والبحار والاسماك .

وهكذا يتناول طرفة اعضاء ناقته ، فيصفها عضواً عضواً ، مشبهاً عظامها بالواح التابوت ، وعدوها بعدو النعامة ، وشعر ذنبها في بياضه بجناحي نسر ابيض واخلافها بقربة بالية لانقطاع لبنها ، وفخذيها ببابي قصر منيف املس ، واضلاعها المتصلة بفقارها بالقسي ، وابطيها في السعة ببيتين من بيوت بقر الوحش ، وشبهها وشبه مرفقيها وبعدهما عن جنبيها بسقاء يحمل في يديه دلوين ، وعلوها بقنطرة رجل رومي ، وجنبيها بسقف اسند بعضه الى بعض ، وآثار الجلد في ظهرها بنقر في الصخرة الملساء ، ثم شبه هذه الآثار في تلاقيها وتباعدها ببنائق بيض في قميص مقدود ، وشبه عنقها في ارتفاعه وانتصابه بسكان سفينة جارية في نهر دجلة ، وجمجمتها بالسندان ، وطرف الجمجمة بالمبرد في دقته وصلابته ، وخدها بقرطاس الرجل الشامي في املاسه ، ومشفرها بالجلد اليماني في لينه وعينيها في صفائهما وبريقهما بالمرآة وبالماء في نقرة صخر ، وحجاجيها وغؤور عينيها فيها بكهفين ، وشبه عينيها في حسنهما بعيني بقرة وحشية مذعورة لها ولد ، واذنيها في تيقظها باذني ثور وحشي منفرد كثير الحذر ، وقلبها في صلابته بصخرة تكسر بها الصخور ، وشبه ما يحيط به من الاضلاع بحجارة عريضة محكمة .

فهل في صور هذا الوصف ما هو خارج عن حياة الصحراء ؟ التابوت والنعامة ، والنسر ، والقربة ، والقسي ، وبقر الوحش ، والسقاء ، والصخر والسندان ، والمبرد والكهف والثور الوحشي ، والحجارة ... كل هذا يراه البدوي كل لحظة في الصحراء . واما ما جاء من ذكر القصر المنيف والقنطرة الرومية ، وسكان السفينة في النهر ، فهو لا شك منبثق عن مشاهدات الشاعر في اسفاره في العراق ، والشاعر عادة دقيق الملاحظة ، وهذا من تأثير البيئة الخاصة .

واما لبيد فانه لا يصف اعضاء الناقة ، كما فعل طرفة ، بل يجعل همه في تصوير سرعتها ، فيشبهها اولاً بالسحابة الحمراء ، خفت بها ريح الجنوب فدفعتها امامها فاسرعت في جريها وهي خالية من الماء :

فلها هباب في الزمام كأنها … صهباء خف مع الجنوب جهامها

وهو يشبهها بعد ذلك بأتان وحشية نشيطة ، غار عليها قرينها من الفحول ، فدفعها امامه يسوقها سوقاً عنيفاً ، حتى اعتزل بها في اعالي الآكام ، حيث سلخا ستة اشهر في الشتاء والربيع يرعيان الرطب صائمين عن الماء :

حتى اذا سلخا جمادى ستة … جزءاً فطال صيامه وصيامها

ثم يشبهها ببقرة وحشية افترس السبع ولدها فاسرعت في السير تبحث عنه :

أفتلك ام وحشية مسبوعة … خذلت وهادية الصوار قوامها

ولبيد في هذه التشابيه ايضاً محصور الخيال ببيئة الصحراء ، ولا يخرج منها .

ويقتصد الحرث بن حلزة بوصف الناقة فيشبهها بالنعامة في بيت واحد من الشعر فيقول :

غير اني قد استعين على الهم … اذا خف بالثوي النّجاء
بزفوف كأنها هقلة ، ام … رئال ، دوية سقفاء

ثم يصف الحرث الغبار الذي تثيره وراءها بسرعتها ، ويذكر آثار وطئها في الصحراء .

ويصف النابغة ايضاً ناقته ، ويشبهها بالثور الوحشي ، ثم يقص علينا خبر ذلك الثور وشدته في صراع الكلاب :

كأنما الرحل منها فوق ذي جدد … ذب الرياد الى الاشباح نظار
مطرد ، افردت عنه حلائله … من وحش وجرة او من وحش ذي قار

وهكذا نرى ان الشعراء الجاهليين ، في وصفهم للناقة ، قد تعاوروا على تشبيهات واحدة تقريباً ، هي منتزعة من صميم الصحراء ، واهمها : الأتان الوحشية ، والثور الوحشي ، والوعل والنعامة ...

المدح

زهير بن ابي سلمى هو اول الشعراء الجاهليين الذين يظهر في شعرهم المدح . ومن قوله في صاحبيه (هرم بن سنان ، والحرث بن عوف) حين اصلحا بين قبيلتي (عبس وذبيان) :

اذا السنة الشهباء بالناس اجحفت … ونال كرام المال في الحجرة الأكل
رأيت ذوي الحاجات حول بيوتهم … قطيناً بها ، حتى اذا نبت البقل
هنالك ان يستخبلوا المال يخبلوا … وان يسألوا يعطوا ، وان ييسروا يغلوا

وقال في مدح هرم :

ليث بعثّر يصطاد الرجال ، اذا … ما كذب الليث عن اقرانه صدقا

فهو يمدحها بالكرم . وقد رأينا كيف ان الفقر في الصحراء هو الذي جعل للكرم تلك المكانة المرموقة . وليس في الصحراء اقوى من الاسد حتى يشبه به الممدوح .

ويمدح النابغة الذبياني النعمان بالكرم، ولكن في صورة جميلة تدل على ان بيئته الخاصة كانت غير البيئة الصحراوية، فقد لاحظ طغيان انهار العراق في الشتاء. فقال :

فما الفرات اذا جاشت غواربه   ترمي اواذيه العبرين بالزبد
يوماً باجود منه سيب نافلة   ولا يحول عطاء اليوم دون غد

وهو يشبهه بالربيع ينعش الناس، وبالسيف البتار قد استعارته المنية :

وانت ربيع ينعش الناس سيبه   وسيف اعيرته المنية قاطع

ويشبهه ايضاً بالشمس ، والملوك حوله كواكب :

فانك شمس والملوك كواكب   اذا طلعت لم يبد منهن كوكب

واكثر هذه التشبيهات لها مثيل في شعر زهير . ولكن فضل النابغة يظهر في الاطار الجميل الذي يضعها فيه . وليست هذه الصور هي الوحيدة في مدائح النابغة ، فهو شاعر الملوك ، تارة يشبه المنذر بسليمان الحكيم ، وطوراً بغيره . على ان الذي يهمنا منها هو ماله علاقة بالبيئة الصحراوية التي نحن بصددها .

الهجاء

قال طرفة في هجاء عمرو بن هند :

فليت لنا مكان الملك عمرو   رغوثاً حول قبتنا تخور

وقال زهير يهجو آل حصن :

وما ادري، وسوف اخال ادري   اقوم آل حصن ام نساء
وتوقد ناركم شرراً ويرفع   لكم في كل مجمعة لواء

فنرى ان موضوعات الهجاء يدور اغلبها حول التعبير بالجبانة ، والبخل . وهما ضد ملزمات الحياة الصحراوية ، التي تتطلب الشجاعة والكرم كما رأينا .

الفخر

قال عنترة بن شداد :

فاذا شربت فانني مستهلك مالي وعرضي وافر لم يكلم
ومدجج كره الكماة نزاله   لا ممعن هرباً ولا مستسلم
جادت له كفي بعاجل ضربة   بمثقف صدق الكعوب مقوم
فشككت بالرمح الاصم ثيابه   ليس الكريم على القنا بمحرم

وجميع مفاخرهم محورها الشجاعة والكرم والمحافظة على العرض وكلها من وحي الصحراء وملزماتها .

الرثاء

قال المهلهل في رثاء اخيه كليب :

انغدو يا كليب معي اذا ما   جبان القوم انجاه الفرار !!
انغدو يا كليب معي اذا ما   حلوق القوم يشحذها الشفار !!

ومن قوله فيه ايضاً :

على ان ليس عدلاً من كليب   اذا خاف المغار من المغير .
على ان ليس عدلا من كليب   اذا طرد اليتيم عن الجزور
على ان ليس عدلا من كليب   اذا برزت مخبأة الخدور

ففي هذا الرثاء تذكر الجبانة والشجاعة والحرب ، والغارات واطعام اليتيم من الجزور ، وكل هذا من وحي الصحراء كما تقدم :

وقالت الخنساء ترثي صخراً اخاها :

يا صخر، ورّاد ماء قد تناذره   اهل الموارد، ما في ورده عار
وان صخراً لوالينا وسيدنا   وان صخراً، اذا نشتو ، لنحار
وان صخراً لمقدام اذا ركبوا   وان صخرا، اذا جاعوا، لعقار
أغرّ ابلج تأتم الهداة به   كأنه علم في رأسه نار
حمّال الوية ، هبّاط اودية   شهاد اندية ، للجيش جرار

ولا يزيد هذا الرثاء عما تقدمه من ذكر الكرم والشجاعة الا بصورة جميلة هي صورة الجبل تضرم فوقه النيران ، حتى يهتدي بنورها المسافرون . وهل كانت الخنساء تأتي بمثل هذه الصورة لو لم تكن رأت امثالها في البيداء ؟ !

الفلسفة في الشعر الجاهلي

هذا اهم ما في الشعر الجاهلي من موضوعات . وهي كما يبدو ، محدودة ضيقة . هي ظل حياة الصحراء ، وصورة صادقة لعيشة البداوة . هي نتيجة لتأثير البيئة العربية العامة ، قد انتزعت صورها وتعابيرها من تلك البيئة ، حتى لتكاد ترسمها رسماً كاملا .

على ان هناك ، في الشعر الجاهلي ايضاً ، ابيات فيها خطرات فلسفية كقول طرفة بن العبد في معلقته :

ارى قبر نحام بخيل بماله   كقبر غوي في البطالة مفسد
ارى العيش كنزاً ناقصاً كل ليلة   وما تنقص الايام والدهر ينفد
لعمرك ان الموت ما اخطأ الفتى   لكالطول المرخى وثنياه باليد

وقول زهير بن ابي سلمى :

رأيت المنايا خبط عشواء من تصب   تمته ومن تخطىء يعمر فيهرم
ومن لا يصانع في امور كثيرة   يضرس بانياب ويوطأ بمنسم
ومن يجعل المعروف من دون عرضه   يفره ، ومن لا يتق الشتم يشتم
ومن يعص اطراف الزجاج فانه   يطيع العوالي ركبت كل لهذم
ومن لا يذد عن حوضه بسلاحه   يهدم ومن لا يظلم الناس يظلم
وان سفاه الشيخ لا حلم بعده   وان الفتى بعد السفاهة يحلم

ولا نستطيع ان ندعو مثل هذه الخطرات مذهباً فلسفياً : لا لأن المذهب الفلسفي هو نتيجة البحث المنظم ، وهو يتطلب توضيحاً للرأي ، وبرهنة عليه ، ونقضاً للمخالفين وهكذا . . . اما

الخطرة الفلسفية فدون ذلك ، لأنها لا تتطلب الا التفات الذهن الى معنى يتعلق باصول الكون ، من غير بحث منظم ، وتدليل وتفنيد . (فجر الاسلام ص ٥٨) —

وفي هذه الأبيات الحكمية نفسها، لم يستطع الشاعر الجاهلي ان يتحرر من تأثير البيئة القوي . فهو يستعمل صوراً وتعابير منتزعة من صميم الحياة في الصحراء ، كقوله (الطول المرخى ، (وهو الحبل الذي تقيد به الدابة حين تسرح للرعي) و (يوطأبمنسم) والمنسم للناقة ، والناقة رفيقة البدوي التي لا يستغني عنها ، واستعماله كلمة الزجاج ، وهي حديدة الرمح ، والعوالي وكلها من اساحة الصحراء .

هذا وفي جميع ما تقدم من شعر ، بل في جميع الشعر الجاهلي تقريباً لا ترى اثراً لشخصية الشاعر الخاصة . فكأن تلك الشخصية اندمجت في القبيلة ، لأن الشاعر الجاهلي ، كما سبق في اول هذا الكلام ، لا يشعر لنفسه بحول ولا طول الا اذا اتحد مع قبيلته والف معها قوة يعتز بها ويباهي الغير .

وهل من ريب في ان حياة الصحراء ، وما فيها من خطر على حياة الانسان كفرد هي التي اوحت اليه مثل ذلك الشعور !؟

البيئة الخاصة

مما تقدم يظهر لنا اثر البيئة العربية العامة في الشعر العربي الجاهلي . اما البيئة الخاصة فانها تتضح في شعر كل واحد من الشعراء .

فالشنفرى مثلاً رجل صعلوك ، يعيش بين الوحوش في الغابات والبراري ، مطروداً ، او مكروهاً من قومه ، يشن الغارات في الليالي المظلمة الباردة ، فيفتك وينهب . وهو ، بحكم هذه العيشة ، قذي . وليس عنده لفقره ، ناقة ولا جواد ، بل هو يعتمد على قدميه ، ويفتخر بسرعة جريه ، وسبقه القطا الى الماء . وتكاد تكون هذه الحياة مصورة تصويراً كاملاً في شعره حين يقول مخاطباً قومه :

ولي دونكم اهلون سيد عملّس وارقط زهلول وعرفاء جيأل
هم الاهل لا مستودع السر ذائع لديهم ، ولا الجاني بما جر يخذل

او حين يصف احدى غاراته في ليلة مظلمة :

وليلة نحس يصطلي القوس ربها واقطعه اللاتي بها يتنبل
دعست على غطش وبغش وصحبتي سعار وارزيز ووجر وأفكل

فايمت نسواناً ، وايتمت الدة وعدت كما ابدأت والليل اليل

او حين يصف شعره الوسخ :

بعيد بمس الدهن والفلي عهده له عبس عاف من الغسل محول

او حين يصف سرعة جريه :

وتشرب اسآري القطا الكدر بعدما سرت قرباً احناوءها تتصاصل
هممت وهمت وابتدرنا واسدلت وشمر مني فارط متمهل

وكذلك القول في امرىء القيس ، فهو امير وابن ملك ، لم يصف الناقة بل وصف الفرس كما تقدم . وحياته كلها لهو وطرب فهو ينتقل من صيد الى شرب الى لعب ثم الى معابثة النساء . . . وكل ذلك واضح في معلقته .

ونستطيع ان نقول القول نفسه في المهلهل من حيث رقة شعره في رثاء اخيه ، وفي طرفة من حيث نطقه بالحكم حين جار عليه الاقرباء ، وفي زهير من حيث الظروف التي دفعته الى مدح صاحبيه ومن حيث تقدمه في السن حتى اختبر الحياة وصاغ نتائج تجاربه بشكل حكم ثمينة ، وفي عمرو بن كلثوم من حيث حادثته مع عمرو بن هند وتفوهه بذلك الفخر الجبار ، وفي عنترة من حيث حبه لعبلة واضطراره الى الظهور بمظهر الشجاعة حتى يتغلب على نقيصة لونه ، وفي الحرث بن حلزة من حيث اضطراره الى الدفاع عن قبيلته ضد عمرو بن كلثوم ، وفي النابغة الذبياني من حيث اضطراره الى الاعتذار من النعمان بن المنذر بعدما وشى به الوشاة اليه، وفي الخنساء من حيث انصرافها الى رثاء اخويها صخر ومعاوية .

فجميع هؤلاء تأثروا بالبيئة العربية العامة كما مر ، لكنهم فوق ذلك كان لهم بيئة خاصة يعيشون فيها، قد ظهر اثرها واضحاً في شعرهم ، حتى امتاز كل واحد منهم بميزة عرف بها ، وطغت على سائر ماله من الميزات الضعيفة الاثر .

فاذا ذكر الغزل في الجاهلية مثلاً ، ذهب بنا الفكر الى امرىء القيس ، واذا ذكرت الحكم ، ذهب الى زهير وطرفة . وهكذا قل في الفخر والرثاء وبقية فنون الشعر في العصر الجاهلي .

وهذه البيئة الخاصة ايضاً هي التي كانت تؤثر في اسلوب الشاعر فتجعله خشناً (كما في شعر الشنفرى) او رقيقاً يسيل مع العواطف (كما في شعر المهلهل) مع ان الاثنين كانا يعيشان في عصر واحد وبيئة عامة واحدة .

صيدا محسن باشو

سوريا
الآداب الأجنبية
العدد رقم 105
1 يناير 2001

أثر ألف ليلة وليلة

في روايات الحب والمغامرات الفرنسية

(في القرن الثامن عشر)

■ د.شريفي عبد الواحد ■
أستاذ الأدب المقارن جامعة وهران

كانت رواية الحب والمغامرات الفرنسية، في القرن السابع عشر ((تشير إلى درجة الصفر... رواية بلا صفات، حكاية متخيلة حتى التقزز... كانت حرّة في أن تعطي القرّاء العبث الذي يحبونه، دون أي هدف آخر... [فهي] محشوة بالأخطاء والتنكرات... ومهما يكن البطل نبيلاً يجابه البرابرة، أو محارباً رومانياً، فإن عقدة غرامية تقودها [أي الرواية] خلال عشرة مجلدات [أو أكثر] وقد تنسى العقدة طوال مجلد كامل، وتتولد المغامرات الواحدة من الأخرى، فتتعقّد وتتشابك...))[1]

أما في القرن الثامن عشر فإن هذه الرواية قد تطورات تطوراً ملموساً وأصبحت النوع الأدبي الأول كمّاً وكيفاً... ويبدو أن ((الليالي)) -إلى جانب عوامل أخرى- قد ساهمت بشكل مباشر في نموّها وإثرائها، وذلك بما قدّمته لها من مادة روائية غزيرة وأساليب فنية متنوعة: جهزتها بكل التقنيات الضرورية ووجهتها إلى ما كان ينقصها من الاهتمام بالمغامرات وعوامل الإثارة.

1-التمرد على مفاهيم الحب القديمة

من المعروف أنّ الكاتب الفرنسي الكلاسيكي كان يعاني من مشقة حين يتطرق إلى موضوع الحب والغرام، لا سيما إذا كان من النوع الآثم، لأن ما كان

(1)- ر.م. البيرس، تاريخ الرواية الحديثة، 18.

يـبحث عـنه، في هذه الفترة، هو الأناقة والصقل وتغليب العقل على كل الحواس الأخـرى. ثـم جاءت ((الليالي)) فأعطت مفهوماً جديداً للحب ((يتكشف عن ذاته، ويفرض نفسه: ثورة في الحياة العاطفية... ففي أعمال راسين كان الحب ضعيفاً، وأما في ((الليالي)) فإنه ينبوع الشهوات، حيث القانون الطبيعي الذي يعلو على كل المحـرمات، فينصح الكائن البشري أن يغوص في أعماق ذاته... إنها تتحدث عن نيران العاطفة وغليانها، عن شرارات القلب الساخنة، عن هموم الحب، وحكاياتها تسبح في جو من اللذة الجسدية، وغالباً ما تكون درامية، وعلى الدوام شهوانية... والحب الذي يتولد من جمال الأجساد المتألق، يمتزج بعبادة السعادة واللذة التي لا يعقبها ندم))[2].

نسفت ((الليالي))، إذن، مفاهيم الحب البالية، وساعدت الكتاب على قول ما لم يكونـوا يجرؤون على قوله وتسمية الأشياء بأسمائها. لقد سمحت لهم أن يتطرقوا إلى موضـوعات الجـنس المختلفة وأن يطلقوا لخيالهم العنان في وصف (الحب الشـرقي) ينبوع الشهوات وتصوير المرأة الجميلة التي كان الأبطال يعانون الآلام من أجل التمتع بجسدها الدافئ:

((نســاء وصبيات جميلات فاتنات، يعجز اللسان على وصفهنّ... يعشن في مقصورات بنيت بالذهب والفضة، تحيطها الأسوار العالية، ويحرسها قطعان سود من خصيان العبيد...))[3]

وفــي الحقيقـة، لقـد وفق العديد من الروائيين (فيفييل[4]، مدام دوفيلديو[5]، شـفريي[6]، مدام دوجوميز[7]، لامورلبير[8]، الآنسة دو لاروش[9]...) في وصف المواقف الغزلية واللقطات الجنسية الجريئة، محللين بدقة أزمات المرأة (الشرقية) الـتي كانت -في نظرهم- مهانة، مظلومة، لا يراعى لها حق ولا يقام لها وزن.

---

(2)- *L'introduction de J. Gaulmier, in Les Mille et une nuits, traduction d'Antoine Galland, 14.*

(3)- *SAURIN, MIRZA et Fatme, Paris, 1776, 3-4.*

(4)- *Vieuville d'Orville, le prince turc, 1724/ AMAZOLIDE (1716)/ ZULIMA (1718).*

(5)- *DE Villedieu, Memoires de serail, 1710.*

(6)- *CHEVRIER, Minakalis, 1732.*

(7)- *DE GOMEZ, Histoires secretes do la maison othomane, 1722. CREMANTINE REINE DE SANGA*

(8)- *La Morliere, ANGOLA, 1746.*

(9)- *De La roche, Bibliotheque des romans, 1778.*

وهكـذا أصبح الشرق، في كتاباتهم، إسقاطاً لرغباتهم، لكنه إسقاط اتخذ مواصفاته وشكله من خلال تلامس رقيق مع صورة الشرق التي عرضتها ((ألف ليلة وليلة)) (أي أن هذا الشرق بقعة تشبه الحلم، فيه تتوفر الموسيقى ويسود الحب الشهواني).

ويـبدو أن هـؤلاء الروائيين قد أولعوا بمحاكاة السرد المتبع في الليالي، بل برهـنوا عـلى امتلاك أساليب شهرزاد وطرائقها الفنية. فمن الملاحظ -مثلاً- أن رواياتهم تجري أحداثها على نمط حكايات ((ألف ليلة وليلة)): لقاء ونظرة فحب ثم لقاء وتعبير عن الحب، ثم فراق قد يطول أو يقصر حسب ما يصنعه الروائي من حواجـز بيـن الـبطل وحبيبـته، ولقـاء في الأخير (بعد سلسلة من المغامرات والمخاطر) يتوج عادة بالزواج السعيد. قد تختطف الحبيبة لتنقل بعد ذلك إلى قصر المـلك أو الحـاكم وتضم إلى الحريم، وهنا يتدخل البطل لإنقاذها فيواجه الأهوال والأخطـار ويكتشف الحقائق والأسرار... وقد يرى فارس أميرة أو جارية فيحبها في الحال ويسعى جاهداً للالتقاء بها، غير أن (السلطان) يقف في وجهه ويعمل كل ما في وسعه للقضاء عليه.

البطل أنجولا في رواية لامورلبير[10] يعثر في صندوق ذهبي على صورة لامرأة رائعة الجمال، فيقع في حبها ويسعى جاهداً للالتقاء بها[11]. وتتدخل الجان الخيـرة لمسـاعدته بينما تعمل الجان الشريرة على عرقلة مسعاه (وهكذا يتدخل الـروائي لخـلق الحواجز الأسطورية بين البطل وحبيبته، مطعّماً نصه بالمشاهد العاطفيـة: الحـب، الغيـرة، الانـتقام...) أمـا البطل الصقلي في رواية الآنسة دولاروش[12] فيتـنكر فـي زي النساء ويقع أسيراً في أيدي قطاع الطرق ثم يباع (كجاريـة) لحاكم تونس... وفي قصر الباشا يلتقي بالجارية سليمة التي يبوح لها

---

(10)- *La Morliere, ANGOLA.*

(11)- *إن هـذه الرواية (أنجولا) التي تفننت في وصف الحب بنوعيه الحسي والجسدي، مستمدة من حكايـتي ((بدر وجوهرة)) و((سيف وزين)). ففي الأولى نجد البطل يبذل جهداً خارقاً للالتقاء بامـرأة لا يعـرفها وإنما سمع مجرد وصف لها فوقع في حبها (وصفها له أحد أصدقائه) وفي الـثانية يـرى الـبطل صورة مطرزة لامرأة فيتملكه حبها ويقاسي في سبيلها الأهوال: يقطع الـبراري والبحار من أجل العثور عليها. وفي الليالي حكايات أخرى تلتقي فيها بأبطال يرون في نومهم نساء فيستيقظون وقد هاموا بهن ويظلون أياماً عديدة مغمومين إلى أن يلتقوا بهن.*

(12) - *روايـة ((الصـقلي وسليمة)) تحلل مشاكل المرأة الشرقية وأزماتها النفسية، وتحلل الأسباب التي تودي إلى انهيار النساء، وبالتالي، إلى سقوطهن في عالم الدعارة.*

بســر ه فتحبه حباً شديداً وتحاول أن تنقذه من شر الحاكم... وبعد مغامرات وفراق طويــل، يلتقي البطل من جديد بحبيبته في القسطنطينية عند الملك التركي فيسعدان بهــذا الــلقاء... ويــبدو واضحاً أن هذه الرواية –التي اهتمت بالجنس واللقاءات المدبــرة– تحمل آثاراً قوية لتلك الأجواء التي أذاعتها ((الليالي)) بل إنها مستلهمة من حكاية ((الملك قمر الزمان وابنيه الأسعد والأمجد)) (ترجمة جالان: 2/145-216)[13].

يمكــن القــول، إذن، إن روايات الحب والمغامرات الفرنسية قد اقتبست من ((الــليالي)) تقنياتها (أدوات الرومانسية، حبكها...) ومغامراتها، والصور العديدة التي كشفت عنها من حياة الشرق لا سيما صور القصور والسراي والحريم وسوق الــرقيق وبيوت البغاء وملامح القوافل في الأسواق، وخان التجار... إنها روايات حولــت الشــرق إلى أرض لــلمغامرات والمخاطــرات المغرية وموطن للحب والانفعالات القوية...

ويبدو أن روائيات من أمثال دوجوميز ودوفيلديو ودولاروش قد تجاوزن، في كــتاباتهن، عقــدة الحيــاء والاحتشام في تطرقهن لموضوع الحب والجنس. فلقد تجردن من كل القيود والمحرمات وتفوقن في تصوير النساء الجميلات المتمردات، والتعــبير عن قضايا الحب سواء كان حسياً أو جسدياً، وعرض ما كان يدور في حــريم الملوك والسادة من اضطهاد للجواري والعبيد.[14] ويعترف الدارسون أن هــؤلاء الروائيات –اللاتي اهتممن بهموم المرأة الشرقية ونسجن آراء سيئة حول الحــريم–[15] اقتبسن مادتهن الروائية من حكايات شهرزاد، لا سيما في ((التاريخ السري للقصر العثماني)) و((مذكرات حريم)) و((الصقلي وسليمة)).

---

(13) – فــي هذه الحكاية تتنكر البطلة بزي الرجال، فيحترمها الملك لشجاعتها، وتحبها الأميرة التي كانت تعتقد أنها عثرت على فارس أحلامها.

(14) – اهــتممن كثيراً بوصف اللقاءات المدبرة والمثيرة بين الجنسين، ولحظات العشق، والصراع الذي يدور في القصور بين الجواري والنساء.

(15) اعتــبرن الحريم دور فسق ودعارة يسكنها شقيات حرمن من الحب... ويبدو أنه بتأثير الأفكار التقــليدية المــبالغة والسائدة حول تعدد الزوجات في الشرق غلب الانطباع بأن هذا الشرق هو بلاد الجنس والتحلل الأخلاقي.

2- توظيف العناصر الخارقة (الفانتاستيك)

والجدير بالتنبيه أن العديد من روايات الحب والمغامرات الفرنسية، في القرن الثامن عشر، استلهمت من ((الليالي)) العنصر الخارق (الفانتاستيك) الذي يبعث الرهبة والخوف. فلقد وظفت الجنيات والسحرة والأرواح والأعمال الخارقة، تلبية لرغبات القارئ الفرنسي الذي أصبح لا يجد ضالته المنشودة إلا في قصة بطلها عاشق شجاع ثؤور يملك طاقية الإخفاء أو خاتم سليمان، وتطيعه الجان بل تقدم له المساعدات الضرورية بخضوع تام...[16] ففي رواية أنجولا نجد البطل يستنجد بالجان الخيرة لتلبية رغباته... وتتدخل جنية لتقوده نحو حبيبته على الرغم من مواجهة العفريت ماكيس للشرير...[17] وبعد مغامرات وأهوال تدور في عالم السحر والأرواح يلتقي أنجولا بحبيبته ليزياد فيظفر بها ويسعدان... وتعد هذه الرواية من أهمّ الروايات التي برعت في وصف مشاهد الحب ولحظات العشق... ولقد استعرض فيها لامورليير كل معلوماته عن السحر في الشرق، من طلاسم ومسخ وحل للألغاز وتفاسير للأحلام. أما في رواية ((مرآة الأميرات الشرقيات))[18] -التي تدور أحداثها في عالم السحر والتحولات، وتصور حياة الأميرات المتمردات- فتقدم لنا الكاتبة فانيان أدوات سحرية جديدة مثل المرآة التي تنبئ بالمستقبل، وطاقية الإخفاء، وخاتم سليمان، وترسم لنا علاقة البشر بعالم السحر والجان المليء بالمخاطر والأهوال. ويبدو أن هذه الرواية -التي اهتمت

---

(16) - لم ينج روائيو القرن الثامن عشر المشهورون من أثر الليالي والسقوط في دائرة السحر الشرقي. فجان فرانسوا مارمونتيل (J.F. MARMONTEL) (1723-1820) كتب أكثر من عشر قصص تجري وقائعها في الشرق الإسلامي، وحاول أن يصوّر فيها ما كان يجري في قصور تركيا والشام من غراميات بين الأمراء والجواري. أما الروائي لوساج فلقد خصص مجالاً للشرق في روايته الشهيرة ((الشيطان الأعرج))، وهي الرواية التي تخيل فيها الشيطان (le diable) ينزع سقوف المنازل ليشاهد ما يجري فيها من مشاكل، والتي وصف فيها كذلك حياة اللصوص وقطاع الطرق. وقد اعتنى في الفصلين الثالث عشر والرابع عشر، بتصوير حياة الحريم، والعبيد الخصيان وعادات العرب وتقاليدهم...

(17) في حكاية ((الوزير نور الدين مع شمس الدين أخيه)) يأخذ أحد العفاريت البطل من البصرة إلى حبيبته في القاهرة ليلاً... وقبل طلوع الفجر يقوم هذا العفريت بمساعدة عفريتة بإعادة البطل الأسطوري الذي قضى ليلة جنسية مع عشيقته.

(18)- Mile FAGNAN, Le miroir des princesses orientales, 1755.

بوصف اللقاءات المثيرة بين الإنس والعفاريت- قد اعتمدت كثيراً على أدوات البناء الشرقي والعناصر الخارقة والفوطبيعية التي عرضتها الليالي بكل بهجة وسرور.[19]

لقد أصبحت -الآن- الجان والعفاريت تؤدي وظائف خطيرة في الرواية الفرنسية (التي امتزجت فيها مشاهد الحب والغرام بالعناصر المدهشة والغريبة)[20]. فهي لا تقوم بمساعدة الأبطال فحسب، (تقودهم إلى عشيقاتهم أو إلى الكنوز المدفونة في باطن الأرض وسراديب القصور القديمة). وإنما تحب وتعشق أيضاً الأميرات والجواري، وتعمل كل ما في وسعها من أجل إسعادهن وإرضاء طلباتهن، وقد لا تتردد في الانتقام منهن...[21] وأصبح الشرق عالماً جديداً من الأحلام يحقق الرغبات الدفينة (النفسية والجنسية)، عالماً شهوانياً وحسياً ومترفاً يسكنه الملوك والأمراء والعفاريت وعبدة النار والسحرة والنسوة الجميلات المغريات القادرات على إثارة الفتنة...

(19) - يبدو أن رواية ((مرآة الأميرات الشرقيات)) متأثرة بحكايات الليالي التي كثيراً ما تعود بنا إلى موضوع علاقة الإنسان بالجان والعفاريت (عالم الخوارق). ولا يستبعد أن تكون هذه الرواية -التي نجد فيها العفريت مرزاق يقع في هوى الأميرة ويبذل كل ما في وسعه للسيطرة على عواطفها- مقتبسة من حكاية ((الحمال والبنات الثلاث)) (ترجمة جالان 1/145-148). ومثلما يقتل العفريت جرجيس الأميرة التي خانته مع إنسي، يقتل العفريت مرزاق معشوقته التي رفضته ورفضت كنوزه. وما أكثر الجميلات، في الليالي، اللواتي أحببن عفريتاً فارتفع بهن في آفاق السماء أو غاص بهن في أعماق الأرض وقدم لهن كل ما يملك من كنوز وأسرار.

(20) - يبدو أن عالم السحر والتحولات كانت له أهمية قصوى في إنجاح روايات الحب والمغامرات الفرنسية التي جاءت مواكبة لتحول في الذوق الأدبي، يتمثل في التمتع بقراءة أعمال تمزج الطبيعي بالخارق والواقعي بالعجيب: البطل (الفقير) ينام مع حبيبته (الأميرة) في مدخل باب وهو أغنى (سعادة) من السلاطين... والفارس العاشق يلمس خاتماً فتكون في خدمته الأرواح...

(21) - يبدو أن هذه الظاهرة (علاقة العفاريت بالنساء) والتي اشتهرت بها ليالي شهرزاد لم تكن معروفة في الرواية الفرنسية قبل القرن الثامن عشر، وإنما انتشرت في الأدب الفرنسي بعد ظهور ترجمة أنطوان جالان...

3-التأثر بموضوعات الرحلات

ولـم تتأثر روايات الحب والمغامرات، في هذه الفترة، بموضوعات السحر والتـنجيم التي أذاعتها ((الليالي))، وإنما تأثرت أيضاً بموضوعات الرحلات التي اشـتهرت بهـا حكايـات شهرزاد، وحاولت أن تستغلها أيّما استغلال. ويبدو أن رحـلات السندباد البحري بما فيها من صور وأوصاف ومغامرات قد أوحت إلى الكـثير من الروائيين أن يؤلفوا عما كانوا يتخيلون من رحلات تجري أحداثها في عوالم خيالية مليئة بالمخاطر والأهوال. وكان من نتائج هذا التأثير أن انتشرت في الرواية الفرنسية اللقطات ((الكليشهات)) التي تميزت بها الليالي عن باقي القصص الشعبية العالمية مثل: الحيوانات العجيبة العملاقة (طير الرخ)، وجبال المغناطيس، وصخور الذهب والفضة، والخيول الطائرة، وأشجار الجوهر واللؤلؤ، وعبدة النار، وبساط الريح، والفانوس السحري...

ونذكـر مـن روايـات الحب والمغامرات التي تأثرت بموضوع الرحلات الشهرزادية:

-اكتشاف امبراطورية كنتهار (1730) للروائي فارين دوموندس.

-أسفار الأمير العجيبة (1735) للروائي بوجن.

-أسفار نيكولا في أعماق الأرض (1753) لهولبيرغ.

-الرجل الطائر (1763) للسيدة بوبسو.

-مذكرات يهودي متجول (1777)لآنو

-الجزر الذهبية (1778) للسيدة لوكليرفو.

-الجزر المجهولة (1783) لجرفيل.

إن هذه الروايات تدور أحداثها -في الأغلب الأعم- في عوالم شرقية خيالية، تسيطر عليها قوى السحر ويسودها جو روائي بديع. أما أبطالها فلا يختلفون كثيراً عن السندباد البحري في رحلاتهم ومغامراتهم واجتناء المكاسب. يعاودون الأسفار إلى مـناطق نائية سعياً وراء المال والكنوز ويرجعون إلى بلدانهم سالمين غانمين على الرغم من الصعاب والمخاطر التي كانت تصادفهم. ويبدو أن حب الاستطلاع

الـــذي فطـــر عليه هؤلاء الأبطال وسعيهم وراء المعرفة وتعرضهم إلى المشقات والأهـــوال هـــو الذي جعل هذه الروايات أشد سحراً من سواها ودفع بالقراء إلى اقتنائها وقراءتها بشغف شديد.

إنهـــا روايات شيقة تلهب الخيال: أبطالها مغامرون يعرضون حياتهم للخطر مـــن أجل استكشاف الحقائق، يعانون كما يعاني السندباد، ويشاركون قمر الزمان تقلـــبات الدنيا، ويرحلون على البساط المسحور، ويمتطون طير الرخ أو الحصان الطائر. أما أمكنتها فجزر خيالية تارة، وكهوف عجيبة تارة أخرى، وعوالم غريبة (بـــاطن الأرض مـــثلاً) تـــارة ثالثة. ترسو السفينة قرب جزيرة مجهولة، وينزل المســـافرون للبحث عن الماء والزاد، وإذا الجزيرة هي سمكة عملاقة تعيش وسط الـــبحر فـــتراكمت عليها الرمال ونبتت على ظهرها الأشجار... وقد تحركت تلك الجزيرة/ السمكة ونزلت إلى الأعماق وانطبق عليها البحر المتلاطم بالأمواج، ولا يـــنجو من الغرق سوى البطل الذكي الذي يتمكن -في نهاية المطاف- من العودة إلى وطـــنه بعـــد أن اكتشـــف سر الوجود وحقيقة الكون.[22] وقد تتيه السفينة في البحر، ويغرق كل المسافرين إلا البطل الذي ينجو ويصل إلى جزيرة... يهبط إلى أعمـــاق كهـــف فيكتشـــف جبالاً مليئة بالجواهر واللآلئ، وكائنات غريبة، وحيات عظيمة عملاقة ونباتات سحرية... وفي النهاية، يسافر في النهر ويعود إلى وطنه بالثراء العظيم.

خـــوارق وأعاجيب عدة تنقذ الأبطال مما يقعون فيه من مآزق وورطات... يواجهون الأعاصير والوحوش والسحرة والكائنات العجيبة، ويعودون إلى باريس بأكيـــاس من الجواهر واللآلئ التي يعثرون عليها في الجزر الخيالية[23]، التي لا تختلف كثيراً عن جزر ((الليالي)). ((عالية ومطلة على البحر، فيها أطيار وأشجار متنوعة، وأزهار ومياه وجواهر وذهب، وكائنات خيالية عملاقة، وكهوف مخيفة، وأنهار...)).

---

(22)_ *MORLLY, Le naufrage des iles flottantes.*

لا بد من الإشارة -هنا- إلى أن مغامرة السندباد الأولى مسرحها جزيرة من نوع السمك الكبير.

(23)_ *C.F.J.J. Clairfons, Les iles flottantes.*

إن الـــبطل فـــي هذه الرواية يتعرض إلى سلسلة من المخاطر والمغريات، يخرج منها مرهقاً ولكنه أكثر حكمة وغنى، عارفاً بحجم قوته وإمكانياته.

وخلاصـــة القــول إن روايات الحب والمغامرات الفرنسية، في القرن الثامن عشــر، اقتبســت من الليالي كل ما يخدمها ويسهم في نموها: استخدمت تقنياتها، واستوحت منها عدداً كبيراً من الصور والمشاهد والنماذج والرموز، بل حاكتها في أسلوبها الأسطوري والخرافي. وهذا يعني أن الروائيين الفرنسيين قد استسلموا لفن الســرد القصصـــي الشــهرزادي المتداخل، هذا الفن المغري الذي أبقى السلطان شهريار معقود اللسان، والذي توفرت لهم فيه أصداء لهمومهم ورغباتهم...

ولــئن كــانت ((الليالي)) قد أثرت في روايات الحب والمغامرات ووجهتها توجيهــاً لا عهــد لهــا به ونفخت فيها روحاً جديدة، فإن رواية العادات والتحليل النفسي لم تنج من هذا التأثير ولا من هذا التوجيه. ولعل أبرز من يمثل هذا الاتجاه فــي القــرن الــثامن عشر: كريبيون الابن الذي كانت أعماله الروائية عبارة عن ألعــاب سيكولوجية تهتم بالعقد والأمراض النفسية، وتشبع حب الاستطلاع وتزوّد بتسلية من النوع الراقي.



أثر الليالي في صنعاء مدينة مفتوحة

(دراسة في العلاقة التناصية بألف ليلة وليلة)

عبدالحكيم باقيس

تحفل الذخيرة الحكائية التراثية العربية بعدد وافر من النصوص السردية الشعبية، غير أن أهمها على الإطلاق هي ألف ليلة وليلة، الذي غدا نصاً ثقافياً شاملاً تولدت عنه نصوص في مختلفة الأنواع الأدبية[1]، هذ النص التراثي المهم قد اشتركت في تأليفه ثقافات مختلفة الأمكنة والأزمنة، بحيث يمكن للباحث المتعمق في تأليفه أن يثبت ثلاث مراحل على الأقل هي الهندية والفارسية ثم العربية التي تمثل بدورها مرحلتين: بغدادية ومصرية[2]، وما زال يستأثر بعدد هائل من الدراسات النقدية التي اهتمت بأصوله وتشكله السردي وقراءة العناصر الثقافية المكتنزة فيه وفي بنيته الحكائية، كما لم يزل له تأثيرٌ مستمرٌ على عدد كبير من الأجناس الأدبية والإبداعية حتى اليوم، ولم يكن أمام الرواية العربية في رحلة استلهامها لتراثها السردي إلا أن تتأثر به وتوظف بعض عناصره وبنياته الحكائية، ولعل أهم ما يمكن الاستشهاد به في هذا المجال رواية (ليالي ألف ليلة) لعميد الرواية العربية نجيب محفوظ، وعدد غير قليل من الروايات مما لا مجال لحصرها، ذلك باستثناء التعالق بالليالي في فنون إبداعية أخرى كالمسرح من قبيل (شهرزاد) لتوفيق الحكيم و(أحلام شهرزاد) لعميد الأدب العربي طه حسين و(سر شهرزاد) لعلي أحمد باكثير.

لقد اتخذ التعالق النصي بالليالي أشكالاً مختلفة، بين التعالق المباشر المصرح به، ويتم هذا بوعي وقصدية، عندما يتعمد بعض الكتاب وضع المؤشرات النصية الدالة على التعالق، وبين التعالق غير

المباشر، عبر استلهام بعض عناصره وتراكيبه، ومحاكاة بنيته السردية، وأهمها توالد أو تناسل الحكايات، ولعل رواية (صنعاء مدينة مفتوحة) للروائي اليمني محمد عبدالولي هي إحدى هذه النصوص التي تسربت إليها بعض العناصر الحكائية من الليالي التي تشكل أحد أهم روافد السردية في الثقافة العربية، والتي تحتفظ بها مخيلتنا الحكائية ونستلهم في حكينا بعض بنياتها من دون أن نعي ذلك في معظم الأحيان.

وهنا لابد من إضاءة موجزة لمصطلح التعالق النصي، وهو ترجمة Hypertextualite أحد أشكال العلاقات التناصية الخمس التي جاء بها جيرارجينت في كتابه الذائع (أطراس Palimpseete)، وهي التناص Intertextualite، النص الموازي أو المناص Paratexte، النصية الواصفة أو الماوراء النصية Metatextulite، النصية الجامعة أو معمارية النص Architexualite النصية المتفرعة أو التعلق النصي Hypertextualite، بحيث أضحى لكل نوع منها حدوده ومدلوله الخاص، ومن بينها مصطلح التعالق النصي، هو في أبسط تعريفاته كل علاقة تجمع نصاً لاحقاً (متعلق) بنص سابق (متعلق به) يلحق به ويتماهى معه؛ أي أن النص اللاحق (يتعلق) بنص سابق ينتقيه ويحاول احتذاه ومحاكاته أو معارضته، وقد حدد سعيد يقطين مسوغ اختياره ترجمة المصطلح (Hypertextualite) بالتعلق قائلاً: «ننطلق في ذلك من الإيحاءات التي يحملها فعل (تعلق)، فالنص اللاحق ينتقي ويختار النص السابق الذي يراه يستأهل أن يكون موضوعاً لـ (التعلق) لمواصفات خاصة مميزة، تماماً كما يختار المرء «الحسناء» من وسط الحسناوات لتكون موضوعاً لتعلقه وهواه»[3]. لكن جابر عصفور يحدث تعديلاً على هذه الترجمة ويختار «التعالق» بدلاً من «التعلق»؛ لأن الأخيرة تحمل صيغة صرفية أكثر مطاوعة وتؤدي دلالات جديدة وترتبط بالإمكانات التي أتاحها الكمبيوتر للنص[4]، وسنأخذ في استخدامنا بهذا التعديل لترجمة المصطلح، كونها تتضمن صيغة المفاعلة، وهي إحدى المميزات الجوهرية التي يتضمنها المفهوم، حيث يصف علاقة تفاعلية بين النصوص.

وفي الرواية اليمنية جرت محاولات عدة في استلهام التراث السردي، يكفي أن نشير فيما يتصل بالتعالق النصي فقط، إلى رواية (كملاديفي) لمحمد علي لقمان عام 1947م، التي أدمجت في بنيتها السردية البسيطة حكاية هندية قديمة، ورواية (مأساة واق الواق) لمحمد محمود الزبيري عام 1960م، التي تتعالق بنصوص من أدب الرحلة إلى عالم الآخرة، لكنها تستلهم ذلك بالاستفادة على نحو خاص من حديث الإسراء والمعراج، غير أن أهم نصين في الرواية اليمنية حتى اليوم استطاعا استلهام التراث السردي العربي في إطار مستوى التعالق النصي هما روايتي (صنعاء مدينة مفتوحة) لمحمد أحمد

عبدالولي عام 1978م، و(ركام وزهر) ليحيى علي الإرياني عام 1988م، والأخيرة تستلهم بوعي كبير التراث السردي الشعبي، وتتعالق مع بنية السيرة الشعبية في عدة مستويات، منها:

- مستوى قوانين الحكاية.
- مستوى بنية الحدث والشخصية.
- مستوى المكان والزمان.
- مستوى اللغة السردية.

وقد كانت لنا معها وقفة مطولة في دراسة سابقة، أما رواية محمد عبدالولي (صنعاء مدينة مفتوحة) فهي رواية مهمة وحلقة رئيسة في تاريخ السرد الروائي اليمني لسببين: الأول يعود لمكانة كاتبها في السرد القصصي والروائي اليمني عامة، إذ يمكن التأريخ بإبداعه السردي لمرحلة جديدة من التطور الفني للرواية اليمنية، والثاني لأن هذا النص الروائي قد مارس تأثيراً كبيراً على مجموعة من النصوص التي جاءت بعده أكان على مستوى التيمات، أو الموضوع، أم على مستوى التشكيل السردي، وهذا التأثير نجده في روايات يمنية من قبيل (قرية البتول) لمحمد حنيبر عام 1979م، و(الرهينة) لزيد مطيع دماج عام 1984م، و(السمار الثلاثة) لسعيد عولقي عام 1989م. ولبيان مظاهر تعالق رواية صنعاء مدينة مفتوحة بألف ليلة وليلة سنكتفي بالوقوف عند أبرز مستويين من مظاهر التعالق هما:

1: مستوى طرفي الحكي، السارد والمتلقي.

2: مستوى التركيب الحكائي القائم على تناسل مجموعة من الحكايات من حكاية رئيسية، وقد اصطلح نقدياً على تسميتها بالحكاية الإطارية، أو السرد الإطاري Frame Narrative.[5]

(1) مستوى السارد والمتلقي :

تعتمد البنية السردية في رواية (صنعاء مدينة مفتوحة) على الحضور المباشر المعلن عنه لمتلقي للحكي، يُعلن عنه منذ البداية وتتكرر الإشارة إليه في أكثر من موضوع في السرد عبر صيغة النداء المتكررة (يا صديقي) حين يتجه إليه السارد (نعمان) بالحديث عبر ضمير المتكلم (أنا) وكأنه ماثلٌ أمامه، فيمضي معظم السرد عبر صيغة الخطاب المباشر، التي تتخذ شكل الرسالة الموجهة إلى صديق السارد، ومن المعلوم أن وجود المتلقي المباشر للسرد أمر تعرفه معظم الأشكال التراثية للحكي ومنها ألف ليلة وليلة، حيث تقوم شهرزاد بدور السارد، في حين يقوم الملك شهريار بدور المتلقي المباشر، ذلك على مستوى الحكاية الإطارية، بينما تتعدد الشخصيات الساردة بضمير المتكلم، وتتعدد كذلك الشخصيات المتلقية على مستوى الحكايات الفرعية الأخرى، أو ما يُعرف بالحكايات المتناسلة، وفي صنعاء مدينة مفتوحة، إذا اعتبرنا نعمان هو السارد الأصلي

للحكاية الإطارية، في مقابل شخصية الصديق الغائب كمتلق للخطاب، فإن الحكايات الفرعية الأخرى المتولدة عنها تتضمن مجموعة من الساردين الآخرين كمحمد مقبل والصنعاني وعلى الزغير، في حين يتحول نعمان وبعض الشخصيات الأخرى الحاضرة أثناء الحكي الذي يجري بضمير المتكلم إلى الطرف الذي يتلقى الخطاب.

ومثلما أن حضور المتلقي الرئيس للسرد يظل في حدود التمهيد السردي للحكاية سواء أكانت إطارية أم متفرعة في ألف ليلة وليلة، يظل المتلقي الرئيس وهو الصديق الغائب حاضراً في خطاب السارد في بنية الاستهلال بشكل رئيسي وعبر مجموعة الإشارات القصيرة له في النص، وحاضراً ضمنياً عبر الصيغة الشفوية للخطاب التي تفترض وجوده المباشر إذ تتخلل مناداته جميع الوحدات السردية، بل تصل هيمنة الصيغة الشفاهية للسرد التي تفترض وجود المتلقي المباشر للخطاب باستدراك السارد لبعض الأحداث والحكايات التي قد يتم تجاوزها أو القفز عليها من قبيل: «آه لقد نسيت، أنني لم أقص عليك هذه الحكاية من قبل...»، فيمضي السارد في سرد مجموعة الحكايات أو التعليقات التي كان قد تجاوزها.

ومن المعلوم أن الهدف من ممارسة الحكي في هذا الشكل السردي من أهم عناصر السرد، فالحكي في ألف ليلة وليلة وسيلة للبقاء ودَرءٌ للموت، تمارسه شهرزاد للهرب من القتل بواسطة تعليق الحكي عبر توالده المستمر، يقول سعيد يقطين: «تمسك شهر زاد بالخيط الناظم بين الحكاية الكبرى المنتهية، وتمهد لأخرى بقولها «إن ما سأحكيه أعجب مما حكيت» ويتعجب شهريار مما يمكن أن يكون أعجب مما سمع، ويدفعه شره الفضول إلى طلب السماع من خلال السؤال السردي: كيف كان ذلك؟ وهذا السؤال نجده في محفزات الحكي القديم في العديد من أنواع وأشكال السرد العربي، فيكون الجواب حكاية كبرى جديدة وهكذا دواليك... إلى أن تنتهي الليالي زمنياً بانتهاء العجب الذي يتولد عنه العفو عن شهرزاد»(6)، كذلك يأتي الهدف من الحكي في (صنعاء مدينة مفتوحة)، فهو ليس رغبة في مزيد من الثرثرة مع الصديق الغائب أو دفعاً لقدر محتوم يهدد حياة السارد، وإنما تولده رغبة في التخلص من الشعور بالوحدة والانقطاع الناجمين عن حالة الاغتراب النفسي الذي يعيشه السارد بعد أن انقطعت كافة علاقاته بمن حوله سواء أكانوا أهالي القرية أم أفراد أسرته، أم رفقاء الغرفة في المدينة، وتصبح ممارسة الحكي وسيلة لاستعادة الاتصال بالصديق الغائب الذي ترك غيابه فراغاً كبيراً في حياة السارد، ولأنه لم يعد هناك من مجال لاستعادة الغائب، فإن الحكي بصيغة الرسالة يتجه نحو الذكريات، الذكريات المشتركة بين السارد وصديقه الغائب

في استعادة حكي هذه الذكريات أولاً، لكن سرعان ما يتحول السرد إلى حكي عن ذكريات الآخرين من زملاء السارد في غرفة السكن، ينجم عنه تعليق للحكاية الإطارية عبر استعادة الشخصيات لذكرياتها وتناسل الحكي، وكأنما يخشى السارد الأصلي نعمان من انتهاء الحكي ووصول الخطاب عند منتهاه، ولذلك يمارس ذات الحيلة السردية التي مارستها شهرزاد، فيعمد على تعليق السرد وإيقاف تنامي الحكاية الإطارية عبر تفتيتها بمجموعة من الحكايات المتناسلة منها.

(2) مستوى التركيب الحكائي :

يذكر سيلفيا بافل أن تودورف هو أول من أطلق «توالد الحكايات» في دراسته حول ألف ليلة وليلة من خلال التضمين Enchassement الذي يعني حالة من الترابط والتسلسل لوحدة السرد الأصلية Proposition، وانطلاقاً من هاتين المقولتين يجد تودوروف التوالد الحكائي يتم «في كل مرة تظهر فيها شخصية جديدة في السرد فإن ذلك يستدعي حكاية جديدة يتم تضمينها مع الحكاية السابقة عليها»[7]، ورغم أهمية ما جاء به تودوروف والإقرار له بالفضل في دراسة ظاهرة توالد السرد في ألف ليلة وليلة فبافل يوسع دراسة هذه الظاهرة من خلال تحديده لمجموعة من التقنيات والقواعد التى عملت على توالد السرد.

يحدد بافل التقنيات أهم القواعد العامة التي ينجم عنها توالد السرد من خلال تمييزه للقواعد الثلاث الآتية:

1 – يتكون السرد في ألف ليلة وليلة من جزئين: يصف الجزء الأول نوعاً من «عدم التوازن»، ويصف الجزء الثاني «استعادة التوازن»، ويمثل لها بالشكل التالي:

سرد ← عدم توازن ← استعادة التوازن

ويمثل لذلك بمجموعة من الحكايات منها على سبيل المثال – حكاية التاجر والعفريت، حيث نجم «عدم التوازن» من الجريمة التي ارتكبها التاجر عندما رمى بالنواة فأصابت ابن العفريت وقتلته، وقرر العفريت قتل التاجر انتقاماً ويستمر عدم التوازن حتى يتدخل الثلاثة الشيوخ لإنقاذ التاجر ويحكي كل واحد منهم قصة للعفريت حتى يتمكنوا من إقناعه بالعدول عن مطلبه وفي هذه الحالة كما يرى بافل يعد تدخل الشيوخ «استعادة للتوازن»[8]. ويصبح الحكي المتولد عن حكاية إطارية مسهماً في إعادة التوازن للقضية أو موضوع عدم التوازن، يقول عن استعادة التوازن في حكاية (الصياد والعفريت): «لقد نجحت عملية التوازن نتيجة خديعة، وأيضاً نتيجة عملية «الحكي» حكي قصة تحتوي بدورها على حكايتين أخريين: (حكاية الببغاء وحكاية الوزير المعاقب)[9].

2 – قبل ظهور عنصر (عدم التوازن) في الحكاية

الرئيسية تبدأ معظم الحكايات بتمهيد يحكي عن بعض الأحداث والوقائع والشخصيات ذات العلاقة بموضوع عدم التوازن، بحيث يشكل هذا الحكي نصاً يمكن فصله عن النص الرئيسي بوصفه سرداً مستقلاً. ويعيد صياغة الشكل السابق على النحو التالي:

سرد ←—— تمهيد ←— عدم التوازن + استعادة التوازن

وينجم من القاعدة الأولى والثانية حكاية إطارية تتضمن بداخلها مجموعة من الحكايات المتناسلة عنها ذات الاستقلال النصي، لا ينضمها سوى الحكاية الإطارية الرئيسية، لكنه يميز بين التمهيد في الحكاية الرئيسية السابقة، والتمهيد في الحكاية الفرعية ويرى «أن السرد السابق على السرد الرئيسي لا يمكن أبداً أن يكون مسبوقاً بتمهيد آخر.

3 – وتتضمن القاعدة الثالثة أن كل «عدم توازن» يكون مسبوقاً بمخالفة كخرق لمنع أو انتهاك لتحريم سواء أكان ذلك بشكل ضمنيٍّ أم معلنٍ.

وانطلاقاً من هذه القواعد التي يتمخض عنها توالد السرد يمكننا النظر إلى التركيب الحكائي في صنعاء مدينة مفتوحة ومدى تعالقه بمجموع القواعد والتقنيات المولدة لتناسل السرد في ألف ليلة وليلة، وغني عن البيان أن تعالق النص اللاحق بالسابق لا يعني بالضرورة إعادة صياغة السابق واحتذاءه حذو النعل بالنعل، إذ إن من خاصية التناصية أن تتضمن قدراً من الانزياح يسمح للنص أن يحاور ويستلهم البنى النصية السابقة ويعيد تركيبها دون أن يقع في أسر السابق.

والتركيب الحكائي القائم على توالد وتناسل الحكاية الإطارية في صنعاء مدينة مفتوحة ينجم عن تعدد الشخصيات الساردة، حيث تروي كل واحدة منها حكايتها ومغامراتها الشخصية وذلك عند اقتراب الخطاب من منتصفه، يبدأ السرد بالسارد الأصلي نعمان وهو يروي حكايته التي نعلم منها أنه يعيش حالة من الاغتراب والانقطاع عمّن حوله ويشرع في سرد مجموعة من القصص عن أهالي القرية وجانبٍ من مأساتهم عند هطول الأمطار واجتياح السيول لممتلكاتهم وسلب أرواحهم، وبعد أن يفرغ من سرد قصص القرية يتجه إلى الحديث عن رفاقه في المدينة كالصنعاني وعلي الزغير، لكن نعمان كسارد أصلي وصاحب الحكاية الإطارية يترك للآخرين سرد حكاياتهم بأنفسهم ويكتفي بدور المؤطر للحكايات الفرعية، يدمج مجموعة الشخصيات والحكايات في خطابه الأصلي الذي يوجهه لصديقه الغائب. وباستثناء بعض الحكايات الصغرى التي تضمنها سرد نعمان لمشاهداته في القرية، فيمكن توصيف التركيب الحكائي في الرواية أو الحكايات الثلاث المتولدة عن الحكاية الإطارية بالآتي:

1 – حكاية محمد مقبل.

2 – حكاية الصنعاني.

3 – حكاية البحار علي الزغير.

وكل حكاية من هذه الحكايات تصف جانباً من مأساة الشخصية الساردة أو حالة من عدم التوازن – بحسب تعبير بافل – كما تتميز كل واحدة منها باستقلال سردي، لا تتصل بالأخرى إلا في إطار الحكاية الإطارية الأم، فالشخصيات مجموعة من أصدقاء السارد الأصلي والشخصية المحورية، فلا توجد علاقة مباشرة تربط محمد مقبل بالصنعاني أو علي الزغير، مثلما لا توجد علاقة مباشرة تربط البحار على الزغير بالصنعاني عدا كونهم يتقاسمون السكن في إحدى الغرف الملحقة بأحد مقاهي مدينة عدن، ويعيشون كعمال بائسين حياتهم وهمومهم الفردية اليومية حتى يدور حوار بينهم ذات يوم فيقرر أحدهم البوح للثاني بحكايته مأساته الخاصة[10].

وقد أرجع الباحث اليمني الدكتور مسعود عمشوش – وهو أول من أشار إلى ظاهرة توالد السرد في صنعاء مدينة مفتوحة – تعدد الحكايات والشخصيات الساردة إلى أمرين: الأول يتصل بطبيعة السارد الذي يقف من سكان قريته على مسافة من الانقطاع وعدم المشاركة والاتصال المباشر بهمومهم و حياتهم اليومية وذلك لا يتيح له أن يروي عنهم مباشرة، ولذلك استعاض عن سرد الحكايات عنهم عبر إسنادها لغيره من الرواة، والثاني يعود إلى دلالة اختيار هذا الشكل من السرد القائم على تعدد الرواة والحكايات الذي يمثل وحدة دلالية تكمن في جماعية الواقع المأساوي الذي تعيشه الشخصيات[11].

تبدأ حالة عدم التوازن في قصة كل شخصية من شخصيات الرواية الرئيسية (نعمان، محمد مقبل، الصنعاني، علي الزغير) عندما يسيطر عليها الشعور بالعزلة والفشل في تحقيق هدف معين كانت ترى فيه حلاً لمشاكلها: يفشل نعمان في إيجاد الحياة التي تليق به كشاب طموح كما يفشل في خلق علاقات تواصل إنسانية مع الآخرين، ويفشل محمد مقبل في تحقيق الهدف من هجرته الطويلة ويكتشف في النهاية أنه كان يشارك في معركة ليست معركته بحثاً عن انتقام مزيف، فقد قاتل مع الإنجليز والإيطاليين وخاض انتصارات وهمية كان نتيجتها فشل تحقيق حلمه بأن تكون بلاده كبقية البلاد التي شاهدها خلال رحلة هجرته، وفي النهاية قرر أن يعتزل في قريته الصغيرة بعد أن تولد لديه شعور آخر بالرضى المزيف. وعاش الصنعاني حالة من الغياب والعبث والإحساس المرير بفشله في الانتقام ممن كانوا سبباً في مقتل زوجته وابنته وتدمير حياته، وأخطأ – كما أعلن لنعمان – في هدفه عندما رأى في الهروب سبيلاً لحل مشاكله، أما البحار علي الزغير فقد كان يعيش حياته بصورة فردية لا يعبأ بأية قيمة

أو هدف خلال هجرته الطويلة، بل إنه ظل يفلسف رحلة هربه عن مواجهة واقعه بتبرير زائف حيث يرى في اليمنيين من بني جلدته سبباً في كل المشاكل التي واجهها. وهكذا مارست جميع الشخصيات الهروب من مواجهة واقعها وعاشت لحظات من الشعور بالألم والاغتراب بسبب الفشل، وهي حالة من عدم التوازن وفقاً للقاعدة الأولى بحسب بافل، أما الخطأ أو الفعل الذي ارتكبه كل شخصية وأدى إلى حالة عدم التوازن – وفقاً لبافل كذلك – فهو رفض نعمان مشاركة الآخرين وتحاشي أية اتصالات بهم (الهرب من القرية إلى المدينة، والهرب من المدينة إلى القرية، الهرب من أهالي القرية والاكتفاء بمراقبتهم من نافذة المنزل، الهرب من الأسرة والمنزل إلى الكهف في أحد جبال القرية)، والخطأ الذي اقترفه الصنعاني هو عدم التنبه إلى ما يدور حوله من أحداث، وشعوره الخادع بأن لا شيء سيحدث «مرت الأحداث التي هزت العالم ولكنها لم تهز مدينتنا كثيراً، ولم أشعر بوجودها، ومارست حياتي بنفس الطريقة التي مارستها من قبل، بدون تغيير..»، وكان ذلك الشعور الكاذب بالطمأنينة سبباً في مقتل زوجته وطفلته في الحرب التي شنها الملكيون واجتياح القبائل للمدينة صنعاء عام 1948م، والخطأ في حكاية محمد مقبل وعلي الزغير هو الهجرة بعيداً عن الوطن، وهنا ينبغي التأكيد على موقف الكاتب من موضوع الهجرة التي يرى أنها خطأ يرقى إلى درجة الخطيئة التي لا يتطهر منها المهاجر إلا عبر فجيعة أو مأساة تكون عقاباً لها.

وهكذا ففعل الهرب الذي مارسته جميع الشخصيات هو الفعل الذي أدى إلى حالة عدم التوازن، الموقف السلبي من قضايا الوطن والاكتفاء بالبحث عن الخلاص الفردي الشخصي دون النظر إلى ارتباطه بالخلاص العام للمجتمع والوطن بأكمله. وهو موقف ينظم جميع رؤى الشخصيات التي تعلنه الرواية في أكثر من موضع:

1 – نعمان: «أنا لا أحب مجالسهم ولا أحاديثهم، ولا أحضر معهم الصلاة في المسجد، لأني لا أحب الصلاة حتى صلاة الجمعة، وأني فوق ذلك كله أحب أن أكون وحيداً، بلا أي إنسان، أنني أكره أي منهم يحاول تعكير حياتي التي مارستها» ص 9.

2 – الصنعاني: «إن حياتي ليس فيها أي تشوق، لأنها مثل حياة كل يمني ولكني أكرهها» ص 45.

3 – البحار علي الزغير: «إن اليمني لا تستطيع أن تعيش معه، لأنه سيجعل حياتكم كلها جحيماً، وهو سيخلق لك المشاكل من لا شيء» ص 54.

أما استعادة التوازن في الحكاية الإطارية والحكايات الفرعية الثلاث فيتم بعد أن يفرغ

كل واحد من سرد حكايته ويتخلص جميعهم من حالة الشعور بالانقطاع والعزلة الإنسانية إلى لحظة اكتشاف الذات أو اللحظة الحاسمة في إحداث التحول اشبه بالتي يطلق عليها في النقد الدرامي (لحظة التنوير) بحيث يتم خلالها التخلص من الوعي الزائف، ويكتشف جميعهم أن خلاصهم الفردي مرتبط بالخلاص الاجتماعي، وهنا يصبح الحكي سبيلاً لإعادة التوازن؛ ذلك أن وظيفة الحكي الإنسانية عند إعادة سرد الأحداث أن يقدم معها خلاصة التجربة الإنسانية التى تشعرنا بإنسانيتنا واكتشافنا لذواتنا عبر الحكي، و «لكي نعرف أنفسنا يجب علينا أن نمارس السرد، أن نكون رواة أو مستمعين»(12)، فكل حكي لابد أن ينطوي على قيمة ما، قد يضمرها السرد بحيث يصعب على المتلقي إدراك مغازيها بسهولة ويسر، وهو أحد جوانب التعالق النصي في هذه الرواية، فالحكايات المتناسلة تؤدي وظيفة دلالية يتم عبر تمرير مجموعة من الخطابات المضمرة، وهي إحدى سمات الحكي التي مارستها الساردة الأصلية في الليالي عند توليدها لعدد هائل من الحكايات عمدت فيها شهرزاد إلى «إخفاء الرسالة وتشفيرها في شفرة سردية معقدة يتوقف نجاحها في إبلاغ رسالتها الجوهرية المضمرة على عدم نجاح مستقبل الرسالة في فك الشفرة، فلو نجح شهريار في فك شفرة الرسالة الأولى لما كانت (الليالي) ولما نجح القص في انتزاع الزمن من براثن العدم، واستخلاص الحياة من قبضة الموت»(13).

الهوامش

(1) سعيد يقطين – الرواية والتراث السردي – المركز الثقافي العربي – بيروت – الدار البيضاء – 1992م – ص 34.

(2) محمود طرشونة – مدخل إلى الأدب المقارن وتطبيقه على ألف ليلة وليلة – تونس – 1986م – ص 90.

(3) سعيد يقطين – الرواية والتراث السردي – ص 29. ومما جاء في الشعر الجاهلي متضمناً هذه الدلالة، قول الأعشى في معلقته الشهيرة:

عُلِقتُها عَرَضاً وعُلِّقت رجُلاً غَيْرِي وعُلِّق أخرى غيرها الرَّجُلُ
وعَلَّقتْها فتـاةٌ ما يُحاولـها من أهلها ميت يهذي بها وَهِلُ
وعُلِّقتْني أُخَيْرى ما تُلائمُني فأجمـع الحـبُّ حـبٌّ كُلُّه تبَـلُ

(4) جابر عصفور – التعلق/ التعالق النصي – صحيفة الحياة – لندن – عدد 2003/12/3م.

(5) يُنظر مصطلح Framenarrative في قاموس السرديات – جير الدبرنس – ترجمة السيد إمام – ميريت للنشر والمعلومات – القاهرة – 2003م – ص 74.

(6) سعيد يقطين – الرواية والتراث السردي – ص 35.

(7) سيلفيا بافل – توالد السرد في ألف ليلة وليلة – ترجمة نهى أبو سريرة – مجلة فصول – العدد الأول – ربيع 1994م.

(8) نفسه.

(9) نفسه.

(10) رأى بعض النقاد أن الرواية مفككة انطلاقاً من فهمهم الشكل التقليدي للقص القائم على الحبكة المتطورة للحكاية أنها رواية غير مكتملة البناء، والصواب أنها نص روائيقد استوفى كافة عناصر البناء الروائي الحديث.

(11) مسعود عمشوش – تصدع السرد في رواية صنعاء مدينة مفتوحة – صحيفة 14 أكتوبر – عدد 7 يونيو 1990 – عدن.

(12) مسعود عمشوش – مرجع مذكور.

(13) صبري حافظ – جدل البنية في ليالي شهرزاد – فصول – العدد الثاني – صيف 1994م – القاهرة.

* * *



أثر المذاهب الأدبية الغربية على الأدب العربي الحديث (دعوة للمراجعة والتقييم)

يسري عبد الغني عبد الله
باحث ومحاضر في الدراسات العربية والإسلامية



لم يعرف الأدب العربي القديم مظاهر المذاهب الأدبية الغربية مثل: الكلاسيكية، الرومانتيكية، الواقعية... إلخ. فلم يكن النقاد العرب في القديم يعنون بوحدة العمل الأدبي من الناحية الفنية، وتوثيق صلاته بالمجتمع فكرياً وفلسفياً، وهذا لا يمنع من القول بوجود بعض الآراء والأفكار في النقد العربي القديم تقترب من هذا سابقة لعصرها.

ومن المقطوع به أيضاً أنه في الأدب العربي الحديث لم يحدث أن اختص مذهباً من المذاهب الأدبية، ولكن الأدب العربي الحديث تأثر بها جميعاً تأثراً لا يمكن وصفه بالمنهجية أي أنه كان غير منهجي ولكن لابد أن تأثر أدباء الأدب العربي الحديث بهذه المذاهب فهذه هي السنة الرشيدة التي سارت عليها الآداب الإنسانية جمعاء في تعبير بعضها.

فالأدب كائن حي يأخذ ويعطي، وتتحاشى الانطوائية على نفسها، والانعزال عن غيرها تماماً خوفاً من أن تفقد وتجدب.

الشعر الغنائي العربي

وقد بدأ التجديد في الشعر الغنائي العربي، ثم في المسرح والقصة والأقصوصة، وكان طبيعياً أن تبدأ النهضة الأدبية أولاً في الشعر الغنائي، وذلك لأنه الفن الأدبي الذي ورثه العرب من أسلافهم.

ويلاحظ أن التجديد في شعر



أدبي موزونة أيسر منالاً من إبداع أجناس أدبية جديدة. ومن معالم التجديد في الشعر الغنائي العربي المعاصر عند استجابة لدى خليل مطران، حيث دعا إلى الوحدة العضوية في القصيدة الغنائية، وإلى صدق الشاعر في تجاربه، وأكد ذلك واضحاً خلال مقدمته لديوانه الشعري الذي عنونه بـ (الخليل) ثم رأينا ذلك في تجارب مطران الشعرية نفسها، حيث عبر من خلاله تعبيراً أدبياً في بوحه قل أن نجده في الشعر العربي الحديث، إذ إنه يرى الطبيعة مرآة لنفسه التي تعاني وتتألم وتعذب ويقابل بين مناظرها وأحاسيسها الخاصة، كما نرى في قصيدته المشهورة (المساء).

وكذا في التجارب ذات الطابع الإنساني والاجتماعي، ففي قصيدته (في تشييع جنازة) رأسى على شباب الشعر نتيجة الحرية من خلافة، ويذكر يقود عشية العيد، ويمني على المجتمع أن يقف ظالمه بعيداً بسبيل العيد الشريف، والمواقف المماثلة، وفي قصيدته (الجنين الشهيد) نجده يرثي الفتاة إثر سبب الفقر والحاجة، وأدت بها الحالة إلى ارتكاب جريمة للتخلص من طفلها.

وكذلك في قصائده الوطنية التي يتغنى فيها بالبطولة والحرية، وكذلك بجانب من آرائه في الوطنية، وهذه كلها نزعات وخواطر رومانسية، وقد وضحت نزعات التجديد أكثر في أدب ونقد: عبد الرحمن شكري، وعباس محمود العقاد، وإبراهيم عبد القادر المازني (جماعة الديوان ١٩٢١ م)، وكذلك في أدب المهجريين الشماليين.

وعلى الرغم من أن العقاد كان أكثر الديوانيين وضوحاً، وأعمقهم نظرة في نقده الأدبي - من وجهة نظرية - فإنه من المستطاع إجمال اتجاهات النقد الأدبي لدى هؤلاء جميعاً في: الدعوة إلى الوحدة العضوية في القصيدة، والأصالة التي يجب أن يتحلى بها الشاعر عندما يعبر عن ذاته أو عن نفسه، وتصوير مشاعره وأفكاره بصور مستمدة من تجاربه الخاصة، ومن بيئاته التي يعيش فيها، بشرط ألا يلجأ إلى تقليد القدماء، أو محاكاة الآخرين، وعلى الشاعر أن يأخذ تجاربه نفسها من بيئاته المختلفة فيعبر بها عن صدق فكره وشعوره.

وهذه كلها نزعات رومانسية، وقد تأثر شعراء جماعة أبوللو التي أسسها الدكتور أحمد زكي أبو شادي، فيما كثير من شعر في معالمهم ودواوينهم، حيث نجد بوضوح نزعات رومانسية، وذاتية، واجتماعية، مع بعض النزعات الرمزية.

وعلى الرغم من جهود التجديد الكبيرة التي بذلتها جماعة أبوللو في الشعر العربي الحديث بتيارات التجديد المختلفة، فقد ظلت كثير من الشعراء والنقاد المجددين دعوات تجديدهم في أدبهم، فنرى في الكثير من قصائدهم عودة إلى الشعر التقليدي، وإلى شعر المناسبات، وإلى الأخيلة والصور القديمة التقليدية، ولا يظهر في العديد من قصائدهم معنى الوحدة العضوية، فضلاً على نحو ما فيها أصحاب المذاهب التي نقلوا عنها.

كما لاحظنا بعض الأدباء يراوحون بين مذاهب أدبية كثيرة في أعمالهم الأدبية، كالرومانسية مع الرمزية، أو الرومانسية مع الكلاسيكية، أو الواقعية مع الكلاسيكية.

• بدأ التجديد في الشعر الغنائي العربي، ثم في المسرح والقصة والأقصوصة، وكان طبيعياً أن تبدأ النهضة الأدبية أولاً في الشعر الغنائي؛ ذلك لأنه أقدم جنس أدبي ورثه العرب عن أسلافهم.



المسرحية العربية

أما المسرحية العربية فتأثرت بالمذاهب الأدبية الغربية، فالأدب العربي القديم لم يعرف فن المسرح أو فن التمثيل المسرحي كما هو في الحديث أو قريب منه، إذ ظل الشعر العربي القديم محصوراً في نطاق الشعر الغنائي، وأدب الرسائل، والخطب والمقامات، على الرغم من معرفة العرب بآثار اليونان الفكرية، وعلى الرغم من ترجمتهم لأرسطو، فإنهم لم يحاولوا احتذاء اليونانيين في التمثيل ولا في ترجمة أي شيء من مسرحياتهم.

وقد وجدت المسرحيات العربية في الآداب الغربية الدعامة التي أنشأتها ونمتها، وكان السبق في ميدان المسرح لسورية حين بدأ مارون النقاش مسرحياته، وقد أخذ فن الإخراج المسرحي عن الإيطاليين، والبادئة أولى مسرحياته التي عرضها (البخيل) للكاتب الفرنسي موليير.

ثم أتت إلى مصر جماعة تمثيل سورية على رأسها سليم النقاش، وكانت أكثر المسرحيات التي عرضتها مترجمة عن الفرنسية الكلاسيكية، مثل مسرحيتي (أندروماك) و(فيدر) لراسين، ومسرحية (هوراس) لكورني.

ومما سبق نرى أن الترجمة اتجهت أسبق من التأليف الأصيل، والمسرحيات المترجمة اعتمدت على المسرحيات الرومانسية الفرنسية، ثم الإنجليزية، إلى جانب ترجمة مسرحيات شكسبير التي اقتبس منها الكثير. وقد تأثر الأدب العربي المسرحي أولاً بالكلاسيكية في الموضوعات والنواحي الفنية، ومن ثم ما تأثر إلى جانبها بالرومانسية في المسرحيات ذات الطابع العاطفي، وفي المسرحيات التاريخية، والمسرحيات الكوميدية، مثل مسرحية (مجلة شاريا) لمحمود تيمور، المحدد متأثراً فيها بمجلة (الكوميدية المضحكة) للأديب الفرنسي موليير.

ثم أعقب ذلك ظهور المسرحيات الرمزية، مثال ذلك مسرحية (مفترق الطرق) التي كتبها بشر فارس، ثم نرى توفيق الحكيم الذي حرص على خلط الطابع الرمزي لبعض مسرحياته، قضايا اجتماعية عامة، وآراء فلسفية في صلة الفرد بالمجتمع، وذلك كما نقرأ في مسرحيته (أهل الكهف) التي نشرها سنة ١٩٣٣م، ومسرحيته (نهر الجنون) التي كتبها سنة ١٩٣٥م، وضمنها مجموعته (المسرح المنوع) التي صدرت سنة ١٩٥٦م.

وقد أراد الحكيم في نهر الجنون أن يصور طغيان المجتمع وسيطرته على الفرد، ورغم انتماء هذه المسرحية إلى المسرح الرمزي، فنرى أنها تحوي الكثير من الرومانسية.

ثم نرى محمود تيمور الذي يعتبره كثير من النقاد من أبرز كتاب المسرح الواقعي متأثراً إلى حد كبير بالكاتب الفرنسي جي دي موباسان.

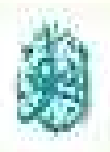
ونرى أمير الشعر الكلاسيكي العربي أحمد شوقي في مسرحيته (مصرع كليوباترا) متأثراً فيها بالآداب الأجنبية، بل إنه ينقل عن شكسبير مشاهد كاملة من مسرحيته (أنطونيو وكليوباترا).

ومما سبق يتضح لنا تأثر الأدب العربي بجميع أجناسه بالمذاهب الغربية، وقد أخذ هذا التأثر يتأصل في الأدب العربي، ويوجه رسالته الإنسانية والفنية في نطاق الاتجاهات العامة للأدب.

القصة العربية

أما بالنسبة للقصة العربية فقد تأثرت بالرومانسية في تناولها قصصها التاريخية، وفي وصف النواحي العاطفية الذاتية، ثم في الإشادة بالماضي القومي أو الوطني فرداً





من الحاضر، ورغبة في العبور إلى مستقبل أفضل من طريق الإصلاح أو الثورة.

ومن أمثلة التأثر الرومانسي نذكر القصص التاريخية التي ألفها جرجي زيدان فهو يتفق في منهجها الفني إلى حد كبير مع والتر سكوت في القصة التاريخية الرومانسية في أوروبا، وقد كان زيدان يقرأ سكوت قراءة واعية متأنية. ويمثل النزعة القومية العاطفية والوطنية محمد فريد أبو حديد، وعلي أحمد باكثير، وغيرهما من كتاب القصة التاريخية المستمدة من التاريخ الفرعوني أو الإسلامي. وأخيرًا أحدثت القصص العربية الحديثة تأثرًا بالاتجاهات الواقعية والنفسية للقصص الغربية، وحسبنا أن نذكر قصة (أنا الشعب) لمحمد فريد أبو حديد، وقصة (عودة الروح) لتوفيق الحكيم، وقصة (الأرض) لعبد الرحمن الشرقاوي.

وقد اتخذ نجيب محفوظ شخصيات بطلة قصصه من نماذج شخصيات وأجيال مصرية متعاقبة مثل الثلاثية وغيرها، وهو متأثر في بدايته بكتاب أوروبيين لأن أول من أرخ في قصصه لنماذج شخصيات وأجيال متعاقبة هو الكاتب القصصي الفرنسي بلزاك في مجموعته القصصية (الكوميديا الإنسانية) وبهذا يمكن الوقوف على نقاط التلاقي التاريخية بين الأدب العربي الحديث والآداب الغربية الحديثة في القصة وغيرها من الأجناس الأدبية.

رأي وخاتمة

وبعد: فمما سلف، ونخرج من إشاراتنا المذكورة إلى مظاهر التجديد، أن هذه المظاهر على ما لها من قيمة، وعلى ما استلزمته من جهد غير محدودة من كبار الكتاب العرب الذين وصلوا الأدب العربي الحديث بالآداب العالمية. على الرغم من ذلك فإن الأدب الحديث عند العرب لم يكن فنًا خالصًا مستقلًا، ولم يهضم الفلسفات والمذاهب والمعاني، ولم تصبغه فلسفة تمثل الاتجاه الفكري للعصر الذي نحياه.

ولم يصح مؤلفو الأدب العربية بحسب أصولهم وجمهورًا خاصًا يقدرون الأدب وأهله، ويؤمنون بمثله إيمانهم بذات أنفسهم، وذلك في النواحي التي استطاعت بها نزعات التجديد الغالبة الأوروبية أن تمس مذاهب أدبية أو فنية.

هذا الأمر مترتب على جانب غير من الأهمية، ألا وهي حاجة الكاتب العربي القصصي والإيمان برسالة الأدب القومية والوطنية، ودوره في البناء والتنمية والنهوض والارتقاء.

ثم تأخر النقد الأدبي الحديث في الساحة الأدبية العربية، ولقد أن وجه نقدة عناية ما ورثه العرب من نقد قديم، أو اعتنق بعض النقاد نظريات نقدية لا تتفق مع الأدب العربي، ولا مع الواقع الأدبي العربي بوجه عام، ولذا فمن المطلوب من النقاد العرب أن يتابعوا المذاهب الأدبية والنقدية في العالم، وفي نفس الوقت عليهم أن يدرسوا النقد العربي في التراث العربي، ويدرسوه درسًا واعيًا، بهدف الوصول إلى منهج نقدي عام يجمع بين القديم والحديث، أو بين الوافد والموروث، مع مراعاة أن يأخذ من الوافد أحسن ما فيه، ويأخذ منه ما يفيدنا ويتفق ويتلاءم مع قيمنا الأدبية والنقدية.

لذا على أهل الفكر والأدب العربي أن يأخذوا بيد المجتمع إلى

> • وجدت المسرحيات العربية في الآداب الغربية الدعامة الحق لنشأتها ونهضتها، وكانت الترجمة أسبق من التأليف الأصيل، والمسرحيات المترجمة اعتمدت على المسرحيات الرومانسية الفرنسية، ثم الإنجليزية.



حب حقيقي للأدب والفكر، وإلى معرفة واعية بين الأدب في التحديث والتقدم، وذلك من طريق ما يقدمونه من دراسات وأبحاث جادة وعميقة، تقود التلقي، والمتلقي، وتوجههم إلى التذوق الرفيع، وإلى التقدير الإنساني الرفيع. كما أن لوسائل الإعلام والتربية والتعليم دورها الكبير الذي لا يسمح تجاهله في هذا المجال.

لقد آن الأوان لأن يهتم الكاتب العربي المنصف التفتي في دراساتهم الأدبية النظرية والتطبيقية، ويكون ذلك بدراسة المذاهب الأدبية الكبرى دراسة فاحصة متأنية واعية.

وفي الوقت الذي ندعو فيه الكاتب العربي إلى دراسة هذه الاتجاهات وبحثها، لابد للمبدعين العرب من التأثر بها، وهذا أمر مشروع وطبيعي؛ وذلك إذا أراد أهل الفكر والرأي أن يوفقوا بين الإنتاج الأدبي وجمهور المتلقين توفيقاً حقيقياً تدعمه الثقافة والفن، ليخرجوا من دائرة التقليد الجامد بمذهب أدبي عربي أصيل يساير روح العصر الذي نعيشه، وبذلك يتلاقى الكاتب العربية مع جمهورها في نتاج إنساني قومي عام، تتبلور فيه فلسفة مشتركة يصوغها الكاتب المبدعون في أدبهم لترسيخ الوعي الجمهور العربي.

وفي رأينا المتواضع: إن هذه فرصتنا لقيادة الوعي العربي إلى ملكة الفطنة التي يصادف الوصول إليها مع ثقافته من قناعة تامة وتسلسل.

سمة عامة

وبعد هذا الاستطراد الذي أراه ضرورياً، أعود لأقول: لقد حاول بعض النقاد المعاصرين تطبيق المذاهب الغربية على الأدباء العرب، ونسبوا كل أديب إلى مذهب معين يحتذيه، وإذا خرج عليه شدوه، مهملين شعور الأديب وعواطفه وانفعالاته وذاتيته التي لابد أن تنصهر في إبداعه الأدبي.

ومن المنطقي أن ندرك جميعاً أن هناك ظروفاً اجتماعية وفكرية واقتصادية وسياسية أدت إلى ظهور هذه المذاهب الفنية والأدبية في الأدب الغربي، ومع ذلك نرى أن أدباء العصر الواحد قد يختلفون في اتجاهاتهم المذهبية والفنية، وبالتالي تظهر خصائص مميزة لكل أديب أو مبدع، وذلك على الرغم من أن هناك عوامل تطبع العصر الذي عاشوا فيه بطابع واحد.

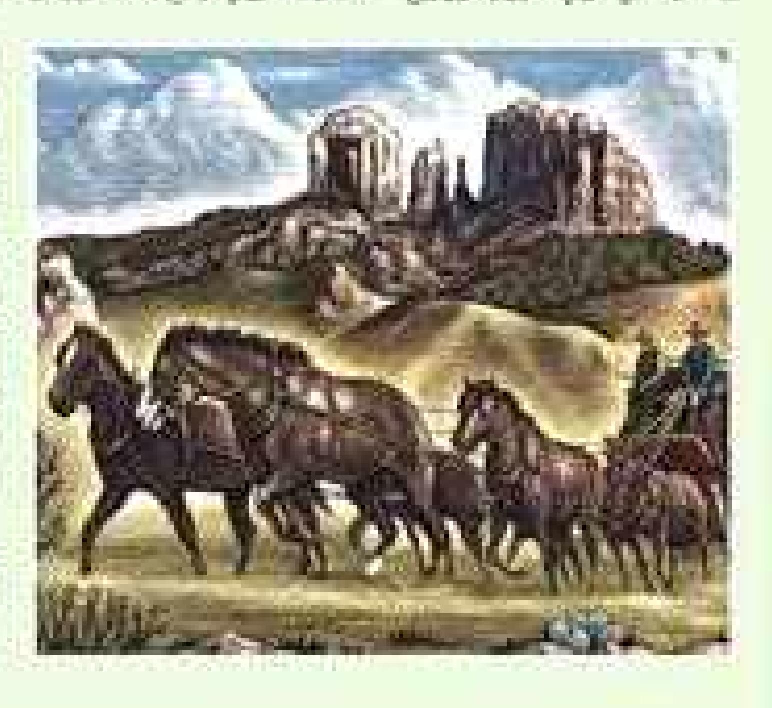
فظاهرة محاولة النقاد العرب، ومحاولاتهم وصل الأدب العربي الحديث بالتيارات الغالبة، ظاهرة يمكن أن نلمس فيها أو من خلالها الرغبة الملحة في إشاعة وإذاعة الأدب العربي الحديث، وتقديم الأدباء العرب، ولكن يجب أن يكون ذلك من مستحقات تلك المذاهب أنفسهم.

وهنا تلفت الانتباه إلى أن هناك في الشعر العربي شعراً وشعراء لم يكشف عنها حتى الآن، وهي أحق بالدراسة والبحث والتحليل، وقد حاول بعض أهل الاستقراء الاهتمام بها، فلعلنا نقول من عقولنا التي [illegible]، ونحاول [illegible].

ولعل أهم المحاولات وأقدمها في وصل الأدباء العرب بالمذاهب الأدبية الغربية، تلك المحاولة التي قام بها الأستاذ مصطفى السحرتي في كتابه (الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث)؛ حيث تكلم عن الشعر المعاصر، وعن النقد الحديث، وعن المذاهب الأدبية والنقدية الحديثة، وعندما تكلم عن المذهب الكلاسيكي جعل من رواده محمود سامي البارودي، الذي يطلق عليه رائد الإحياء والبعث في الشعر العربي الحديث، وجعل على الشاعر شاعر العروبة محمد الأسمر من أهل هذا الاتجاه.



كما جعل السحرتي كلاً من محمد عبد المطلب الهمذاني، وفوزي المعلوف، ورشيد أيوب، ينتمون إلى المذهب الرومانسي.





كما جعل الرومانسي الشعور والعواطف من مميزات المذهب الواقعي في الأدب.

ثم نرى الدكتور محمد مندور في أكثر من كتاباته يحدد تلك المذاهب ويجعل بعض الشعراء من أصحابها، فالعام الذي احتفل به أحمد زكي أبو شادي (مؤسس جماعة أبولو الشعرية في سنة ١٩٣٢م)، حياته العاطفية والشعرية كان من العوامل التي شدت أدبه بقوة الرومانسية التي ظلت بوضوح في شعره الكثير، والتي غذتها قراءاته المستفيضة في الشعر الرومانسي عند الغربيين وبخاصة الإنجليز منهم.

وأحياناً يذكر الدكتور محمد مندور بعض الشعراء، مثل محمد عبد المعطي الهمشري، ويقول: «عاش حياة رومانسية ليست عن تأثر بالمذاهب الغربية، بل بطبيعة وظروف حياته المريرة ... هي رومانسية نابعة من وجدان الشاعر».

والواقع يقول: إن النقاد كانوا يصدرون أحكامهم على الأدباء وفق ما يعتقدون هم من مذاهب، فهم يصنفون الأدب والأدباء حسب أهوائهم، ويدرجونهم على مدارس أدبية هم صنعوها سلفاً، فإذا كان الناقد من دعاة الواقعية الأوروبية أو الاشتراكية، يصنف طائفة من الأدباء إليها، ويرفعها إلى مكانة السماء ويضع من مواقع من الشعراء أو الأدباء الذين لا ينتمون إلى تلك المدرسة.

قضية ملائمة

وفي رأينا الخاص: إن هؤلاء جميعاً وغيرهم من الكتاب والشعراء يختلفون ... لا ينتمون إلى مذهب معين أو مدرسة معينة، فالمذهب لم يكن في يوم من الأيام هدفاً لواحد من الأدباء، فالأدب تجربة إنسانية، وليس صناعة، ويوم أن يحول الأديب أدبه إلى بوق يردد آراء أو أفكار مذهب معين، حينئذ نقول إنه حكم على نفسه وعلى أدبه بالضياع والتلاشي، وبعد كل البعد عن روعة الأدب الإنساني الخالد.

فالمبدع قد يكون كلاسيكياً أو رومانسياً أو رمزياً أو واقعياً، أو من الذين يؤمنون بشعار الفن للفن، أو من وجودية، فالطبع كل أديب حسب ظروفه التي نشأ وترعرع فيها، وإحساساته ومشاعره، فلو أن ظروف المبدع تصادفت واتفقت مع ظروف وأحوال الكلاسيكيين أو الرومانسيين، فإنه يصدر شعراً كلاسيكياً أو رومانسياً، دون أن يكون قد تأثر بهذا المذهب أو ذاك، ويمكن أن أحد النقاد قابل واحداً من الأدباء فقال له في مجلس أدبي: «لقد قرأت ... إنك أفضل من عبر عن الرومانسية»، فنظر إليه الأديب بدهشة لم يفهم ما يقول، فقال له: «أرجو أن تحدثني باللغة العربية».

والنقد ... على عكس ما ذهب إليه كثير من النقاد العرب من محاولة الربط بين الأدب العربي وبعض المذاهب الغربية الأدبية والفنية، وفرض التأثر بها على الأدب العربي وعلى الأدباء العرب، دون أن يكون الأديب قد تعمد ذلك على الإطلاق، ومن الممكن أن يكون غير عارف بهذا المذهب الذي ينسب إليه.

وختاماً: نحن لا ننكر عملية التأثر، فهذا أمر لا يمكن إنكاره أو تجاهله، ولكن فرض التأثر بالقوة الجبرية أو التعسفية تحكم لا يرتضيه الأدب، أو المشتغلون بالنقد الأدبي أو تاريخ الأدب العربي.

> **• من أهم المحاولات وأقدمها في وصل الأدباء العرب بالمذاهب الأدبية الغربية، ما قام به الأستاذ مصطفى السحرتي الذي تكلم عن الشعر المعاصر، وعن النقد الحديث، وعن المذاهب الأدبية والنقدية الحديثة.**

والتذرية. ومن هنا فإن الاحالات المتعددة الى الجوع، والرحى في القصيدة تتصل بهذه الصيغة العربية للأسطورة.وتقول الأسطورة أن النسوة لا يأكلن طوال فترة أعياد تموز تلك أي شيء مطحون بالرحى، ويقتصر غذاؤهن على ثمار الأرض التي لا تطحن، احتراما لما جرى لتموز في تلك الصيغة. وهذه هي الصيغة التي تتخلق عبر الإشارات المتعددة للجوع وللنسوة المتحلقات حول الرحى في الحقول في القصيدة.

وأما من حيث أدوات التعبير الشعري فقد بقي من إسهام السياب الكثير في هذا المجال. فقد أكد بتميز قاموسه اللغوي على قدرة النص الشعري على إقامة عالمه اللغوي المتميز الذي يصبح فيه القاموس الشعري لصيقا بعالم المعنى، بينما يصبح فيه جرس الكلمات ترجيعا لما تنطوي عليه من رؤى وإحالات. فالقارىء يستمتع بالقصيدة الجيدة لما تقدمه له من تجربة، لكن تلك التجربة لا تتكشف في ألقها الكامل إلا من خلال وحدة المبنى والمعنى وتضافر الجرس والقاموس والرؤية. وقد حقق السياب من خلال هذا التضافر خاصية أخرى بقيت في وجدان القصيدة العربية من بعده، ألا وهي أهمية علاقات التجاور بين الكلمات، ذلك لأن تلك العلاقات بما فيها من تآلف أو تنافر أو توازٍ أو جدل هي أداة هامة من أدوات إثراء القاموس الشعري وتوليد الايحاءات والدلالات في القصيدة الحديثة فلم تعد المفردة مقصودة لذاتها برغم كل الجهد المبذول في انتقائها، ولكن لما تدخل فيه من علاقات لا تحدد معناها فحسب، ولكن تحدد معنى القاموس الشعري كله ونوعية النغمة المرتبطة به أو الحالة النفسية التي يوحي بها.

وقد فرض الاهتمام بتلك العلاقات على الشاعر العناية بدقة الكلمات ، وهي الدقة التي تتطلب في مجال الشعر قدرا من الالتباس والمفارقة وتحول الدلالة بل والغموض حتى تصبح اللغة استعارية وتصويرية في آن. فلم يعد الشعر تعبيرا باللغة، بل تفكيرا بها وتصويرا بمفرداتها بالغة الدقة والخصوصية. فليس من طبيعة اللغة الشعرية الإخبار أو الإبداع كاللغة النثرية، وإنما الإيحاء والتناظر، أي الإشارة الى الشيء من خلال نظيره. ومن هنا لا تصبح الصورة أو الاستعارة من أدوات البلاغة الشعرية أو من محسناتها البلاغية كما يقولون ، بل هي الأداة القادرة على بلورة التجربة الشعرية. وهذا هو الحال بالنسبة للموسيقى فقد كان السياب من أكثر شعراء جيله حساسية لموسيقى القصيدة ، ومن أرهفهم حسا بدور العروض في إثراء تلك الموسيقى وتلوينها. ومن هنا نجد أن التشكيل الموسيقي الذي أولاه السياب عناية فائقة قد أصبح لدى من أعقبه من الشعراء من مصادر الاحتفاء بالتجربة السيابية ومن عناصرها الفاعلة في عدد من تيارات الشعر وانجازاته من بعده.

لهذا كله لا يزال السياب حيا وفاعلا في واقع الشعر العربي برغم مرور كل هذا الزمن على رحيله.

* * *

أجراس الموت والميلاد
قراءة في قصيدة «الموت والنهر للسياب»

سعيد الغانمي ★

كيف تعامل النقد العربي مع السياب؟

لقد قرأنا سيرة السياب، وتتبعنا معاناته النفسية شابا وكهلا، قرأنا الكتب التي قرأها السياب، والكتب التي لم يقرأها، أعددنا قوائم بمن تأثر بهم، ومن لم يتأثر لاحظنا أوجه الشبه بينه وبين إليوت وسيتويل وأوجه الاختلاف عن غيرهما، ودرسنا كل صغيرة وكبيرة في حياة السياب واعترافاته وأمراضه ، حتى تمكن النقد أخيرا من اكتشاف علاج المرض الذي مات به السياب. فماذا كانت النتيجة؟

مثلما قسم النقد الفرنسي المفكر جان ــ جاك روسو الى اثنين، هما «جان ـ جاك» و «روسو» ووضع عبء معاناة الانسان على كاهل المفكر، قسم النقد العربي السياب الى اثنين هما «بدر شاكر» الانسان و «السياب» الشاعر ، وجعل ضعف الأول سببا لإبداع الثاني. هكذا تم النظر الى السياب وكأنه حالة نفسية تتفجر شعرا،وكأن نقاده محللون نفسيون يتحول ضعفه النفسي مصدر قوة لهم.

من المؤكد أن السياب كان ثاني ثلاثة في أهم حركة تجديد عرفها الشعر العربي الحديث، وهي حركة الشعر الحر، التي

★ كاتب من العراق.

والتذرية. ومن هنا فإن الاحالات المتعددة الى الجوع، والرحى في القصيدة تتصل بهذه الصيغة العربية للأسطورة.وتقول الأسطورة أن النسوة لا يأكلن طوال فترة أعياد تموز تلك أي شيء مطحون بالرحى، ويقتصر غذاؤهن على ثمار الأرض التي لا تطحن، احتراما لما جرى لتموز في تلك الصيغة. وهذه هي الصيغة التي تتخلق عبر الإشارات المتعددة للجوع وللنسوة المتحلقات حول الرحى في الحقول في القصيدة.

وأما من حيث أدوات التعبير الشعري فقد بقي من إسهام السياب الكثير في هذا المجال. فقد أكد بتميز قاموسه اللغوي على قدرة النص الشعري على إقامة عالمه اللغوي المتميز الذي يصبح فيه القاموس الشعري لصيقا بعالم المعنى، بينما يصبح فيه جرس الكلمات ترجيعا لما تنطوي عليه من رؤى وإحالات. فالقارىء يستمتع بالقصيدة الجيدة لما تقدمه له من تجربة، لكن تلك التجربة لا تتكشف في ألقها الكامل إلا من خلال وحدة المبنى والمعنى وتضافر الجرس والقاموس والرؤية. وقد حقق السياب من خلال هذا التضافر خاصية أخرى بقيت في وجدان القصيدة العربية من بعده، ألا وهي أهمية علاقات التجاور بين الكلمات، ذلك لأن تلك العلاقات بما فيها من تآلف أو تنافر أو توازٍ أو جدل هي أداة هامة من أدوات إثراء القاموس الشعري وتوليد الايحاءات والدلالات في القصيدة الحديثة فلم تعد المفردة مقصودة لذاتها برغم كل الجهد المبذول في انتقائها، ولكن لما تدخل فيه من علاقات لا تحدد معناها فحسب، ولكن تحدد معنى القاموس الشعري كله ونوعية النغمة المرتبطة به أو الحالة النفسية التي يوحي بها.

وقد فرض الاهتمام بتلك العلاقات على الشاعر العناية بدقة الكلمات ، وهي الدقة التي تتطلب في مجال الشعر قدرا من الالتباس والمفارقة وتحول الدلالة بل والغموض حتى تصبح اللغة استعارية وتصويرية في آن. فلم يعد الشعر تعبيرا باللغة، بل تفكيرا بها وتصويرا بمفرداتها بالغة الدقة والخصوصية. فليس من طبيعة اللغة الشعرية الإخبار أو الإبداع كاللغة النثرية، وإنما الإيحاء والتناظر، أي الإشارة الى الشيء من خلال نظيره. ومن هنا لا تصبح الصورة أو الاستعارة من أدوات البلاغة الشعرية أو من محسناتها البلاغية كما يقولون ، بل هي الأداة القادرة على بلورة التجربة الشعرية. وهذا هو الحال بالنسبة للموسيقى فقد كان السياب من أكثر شعراء جيله حساسية لموسيقى القصيدة ، ومن أرهفهم حسا بدور العروض في إثراء تلك الموسيقى وتلوينها. ومن هنا نجد أن التشكيل الموسيقي الذي أولاه السياب عناية فائقة قد أصبح لدى من أعقبه من الشعراء من مصادر الاحتفاء بالتجربة السيابية ومن عناصرها الفاعلة في عدد من تيارات الشعر وإنجازاته من بعده.

لهذا كله لا يزال السياب حيا وفاعلا في واقع الشعر العربي برغم مرور كل هذا الزمن على رحيله.

* * *

أجراس الموت والميلاد
قراءة في قصيدة «الموت والنهر للسياب»

سعيد الغانمي ★

كيف تعامل النقد العربي مع السياب؟

لقد قرأنا سيرة السياب، وتتبعنا معاناته النفسية شابا وكهلا، قرأنا الكتب التي قرأها السياب، والكتب التي لم يقرأها، أعددنا قوائم بمن تأثر بهم، ومن لم يتأثر لاحظنا أوجه الشبه بينه وبين إليوت وسيتويل وأوجه الاختلاف عن غيرهما، ودرسنا كل صغيرة وكبيرة في حياة السياب واعترافاته وأمراضه ، حتى تمكن النقد أخيرا من اكتشاف علاج المرض الذي مات به السياب. فماذا كانت النتيجة؟

مثلما قسم النقد الفرنسي المفكر جان ـ جاك روسو الى اثنين، هما «جان ـ جاك» و «روسو» ووضع عبء معاناة الانسان على كاهل المفكر، قسم النقد العربي السياب الى اثنين هما «بدر شاكر» الانسان و «السياب» الشاعر ، وجعل ضعف الأول سببا لإبداع الثاني. هكذا تم النظر الى السياب وكأنه حالة نفسية تتفجر شعرا،وكأن نقاده محللون نفسيون يتحول ضعفه النفسي مصدر قوة لهم.

من المؤكد أن السياب كان ثاني ثلاثة في أهم حركة تجديد عرفها الشعر العربي الحديث، وهي حركة الشعر الحر، التي

★ كاتب من العراق.

يتنافس عليها ويشترك فيها السياب ونازك الملائكة والبياتي. ولقد انفرد شعر السياب بين هؤلاء ببعض الخصائص التي ستحاول هذه القراءة الوجيزة المرور بها، ثم تنصرف الى التحليل النصي لقصيدة «النهر والموت».

وفي الوقت الذي حصرت فيه نازك حركة الشعر الحر بوصفها «حركة تجديد عروضي» في الأساس، كان السياب يرى أنها ثورة شاملة تمتد من أصغر الوحدات الشكلية حتى تطال طبيعة رؤية العالم. ولهذا لم يتردد في الجمع بين الرؤية اللاشعرية في خادمية الألفاظ للمعاني والاستعارات الحيوية في الرومانسية في قوله :«لابد لكل ثورة ناضجة أن تبدأ بالمضمون قبل الشكل، فالشكل تابع يخدم المضمون والجوهر الجديد هو الذي يبحث له عن شكل جديد، ويحطم الاطار القديم كما تحطم البذرة قشورها». لقد صار بالإمكان الآن الاعلان عن ميلاد مفهوم جديد للقصيدة. قبل الآن كان هناك «شعر»، أي تتابع خطي من الأبيات الموزونة. أما الآن فقد صار بالامكان الحديث عن «القصيدة» التي تتسم بالوحدة. وهذا ما شخصه السياب نفسه قائلا :« لقد أصبح الشاعر الحديث يطمح الى أن يجعل القصيدة وحدة متماسكة الأجزاء بحيث لو أخرت وقدمت في ترتيب أبياتها لاختلت القصيدة كلها. أو فقدت جزءا كبيرا من تأثيرها على الأقل. فهل يسمح الشاعر الحديث للقافية الموحدة بأن تكون حجر عثرة في سبيله هذا؟»

حين نفحص فكرة «القصيدة» باعتبارها كيانا عضويا متماسكا يختلف عن الشعر الذي هو تتابع أبيات تقبل التقديم والتأخير، تظهر لنا فكرة ضمنية أخرى وهي «النص». فالقصيدة منذ الآن كيان نصي متداخل المستويات. ومن طبيعة الكيان النصي أنه لا يكتمل الا بمخاطبة قاريء فاعل مشارك في انتاجه من ناحية، وامكان تحليله من ناحية أخرى الى مستويين هما المستوى الصوتي الذي يعتمد وسائل التنميط الصوتي التي تخاطب الأذن، كالجناس والتورية والوزن والايقاع والقافية .. الخ، والمستوى الدلالي الذي يعتمد وسائل التنميط الدلالية التي تخاطب الفكر كالاستعارة والكناية والمجاز المرسل والالتفات ووجهة النظر.... الخ. وكان السياب يعرف تماما انه يجرب نقلة على مستوى وسائل التنميط الصوتي في الشعر العربي بتحرير القافية وإطلاق عدد التفعيلات، ولكنه في الوقت نفسه كان يدرك أن ما يقوم به أي عنصر في مستوى معين يؤدي بالضرورة الى تغيير المستوى الآخر، ولذلك فإن الوزن والقافية ليسا من الوسائل الصوتية وحسب، بل هما يؤديان خلسة وظيفة دلالية أيضا. ومن هنا يصر على اعتبارهما «حجر عثرة» دون وحدة القصيدة.

كثيرا ما وصف السياب بالغنائية، وهذا وصف صحيح دون شك، لا لأنه يميل الى إبراز المقاطع الوزنية التلقائية في شعره ولمحاولته المزج بين البحور ذات التفعيلة الواحدة والبحور متعددة التفاعيل فحسب، بل لأنه يهتم بايقاعية الكلمة المفردة في ذاتها ومن هنا تأتي تجاربه في تضعيف ما لا يضعف، وفي التكرار، الذي يوشك أن يجعل الكلمة «شيئا». ولعل أكثر مظاهر احتفال السياب بغنائية الكلمة المفردة يتوافر في تكراره للكلمات ذات البناء الرباعي المأخوذ عن الثنائي المكرر مثل (همهمة) و(وسوسة) و(وشوشة) و(كركرة) و(هسهسة). وكذلك الكلمات ذات البناء الثلاثي المأخوذ عن الثنائي المكرر مثل (رنين) و (أنين) و(صليل) و (دبيب) و(حفيف) .. الخ وتشترك جميع هذه الكلمات في كونها تدخل فيما يسمى بكلمات المحاكاة الصوتية (Onomotapoetic) أي الكلمات التي تعبر عن أصوات هي نفسها تقليد لأصوات الطبيعة. لا أعني أن اهتمام السياب بها يعود الى شعوره باشتراك هذه الكلمات في كونها تعبر تعبيرا طبيعيا عن أفكار، فقد تجاوز علم اللغة هذه النظريات منذ زمن غير قريب، وان يكن للشعر حيلة والتي تختلف عن طبيعة التناول اللغوي، بل أعني أنه يهتم بها لجرسها فقط. فهذه الكلمات تمثل أفكارا بشكلها وصوتها أكثر من معناها، أو الى جانبه، لأنها تعتمد على تكرار إيقاعي يسمح لها بأن تكون صدى صوتيا أو مرآة مسموعة.

غير أن هذا الاهتمام بالصوت يقابله اهتمام مماثل بالدلالة ووسائلها البلاغية، والتشبيه هو احدى الوسائل الدلالية التي تتكرر في شعره، اذ لا تكاد تخلو قصيدة من قصائده من تشبيه. بل انه لا يتردد في إدراج عدد كبير من التشبيهات دفعة واحدة. ولو قارنا بين استعارات السياب وتشبيهاته لوجدنا طغيان التشبيه على الاستعارة. صحيح أن التشبيه يمثل وسيلة بلاغية بدائية قياسا بالاستعارة، لكن السياب يحاول أن يقدم تشبيهات مرنة ودقيقة، غالبا ما تتسم بصفة المتناهي في الصغر. وهذا ما يقلل من بدائية التشبيه ويضفي عليه شيئا من الطراوة. بل إنه أحيانا يصوغ صوره استنادا الى ما يمكن تسميته بـ «تشبيه التناظر» أو تشبيه شيئين بشيئين، وهو نموذج من التشبيه عرفته البلاغة العربية ومثلت عليه ببيت بشار الشهير:

كأن مثار النقع فوق رؤوسنا
وأسيافنا ليل تتهاوى كواكبه

وبيت المعري:

ليلتي هذه عروس من الزنج عليها قلائد من جمان

لقد شبه بشار كثافة الغبار والتماع السيوف من خلاله بليل تتساقط فيه الكواكب، وشبه المعري الليلة المظلمة ذات النجوم المنتظمة بعروس زنجية عليها قلادة لامعة. وفي الحالتين يظل التشبيه تشبيه شيئين بشيئين ،كل منهما متناه في الكبر ولو قارنا هذين البيتين بقول السياب:

مثلما تنفض الريح ذر الغبار

عن جناح الفراشة مات النهار

لوجدنا أن السياب يعمد أيضا الى تشبيه شيئين بشيئين ، لكنه يقدم لنا جملتين فعليتين : (تنفض الريح..) و (مات النهار) بسبب استخدام (مثلما) وتتضمن جملة (مات النهار) استعارة مكنية لغياب الشمس. فكأن اختفاء شعاعات آخر النهار الذاهب في ظلام الليل القادم تساقط الألوان الزاهية عن جناح الفراشة في الريح . وهذا يعني أن التشبيه عنده يتميز بصفتين: الأولى الحركية الواضحة في استخدام الجملة الفعلية، والثانية: بروز عنصر المتناهي في الصغر (جناح الفراشة). لقد استخدم السياب وسيلة قديمة بعد أن طوعها لحاجاته الأدبية الجديدة.

أما أبرز المظاهر الدلالية التي استحوذت على اهتمام نقاده، فهو استعماله للأساطير والرموز بطريقة أمثولية تسمح له بتحريكها زمانا ومكانا، دون أن تكون للرمز قيمة اسمية ثابتة. وهذا الاستعمال، فيما أرى، هو الذي ميز شعر السياب في تلك المرحلة من عمر الشعر العربي ، بما يمكن لنا أن نسميه بـ «إبستيم الرومانسية العربية» ، حيث تمكنت الأنا الشعرية من التحرر من الجماعة الى الفرد ، فتحولت من «أنا جمعية» تتكلم باسم الجماعة وتعبر عنها ، الى «أنا فردية» تريد أن تختزل تاريخ الجماعة، وربما الانسانية كلها،في ذات واحدة. هذا طبعا فضلا عن استثماره المقلوب للمرآة ، كما بينا في مكان آخر، الذي توجد فيه المرآة في علاقة تناوبية مع الصورة المرآوية، اذا حضرت المرآة غابت الصورة المرآوية، واذا حضرت المرآوية غابت المرآة.

نعود الآن للتحليل النصي لقصيدة «الموت والنهر».

بدءا من العنوان ، نجد أننا في إزاء نوع من المقابلة المضمرة بالادماج، الموت لا يقابل النهر، فهو ليس نقيضه. نقيض الموت: هو الميلاد، ونقيض النهر: اليباس والجفاف. ولا ذكر للميلاد أو الجفاف في القصيدة . بل نجد، على العكس من الميلاد، تكرار مفردات الموت والموتى والدماء السائلة، وبدلا من الجفاف تتكرر مفردات الخضرة والشجرة والغصون والثمر. وهذا بالطبع عكس ما يحصل في «انشودة المطر» مثلا، حيث تظهر المقابلة صريحة بين الموت والميلاد:

دفء الشتاء فيه وارتعاشة الخريف

والموت والميلاد والظلام والضياء

هنا نعرف أن في النقيض نزوعا لاستبعاد نقيضه. واذ يحن النقيض الى نقيضه في غالب الأحوال في اللغة العادية، تستبعد (النهر والموت) عنصرين من طرفي المقابلة الأساسية . فالصورة في الأصل هي:

النهر ≠ الجفاف

الميلاد ≠ الموت

لقد تخلى العنوان عن طرفي المقابلة المتضادين ، وأقام تناظرا ضمنيا مضمرا بإدماج النقيضين بما يقابلهما ، فأدمج النهر بالميلاد والموت باليباس ، ثم جعل المقابلة بين الموت والنهر ، لذلك تخلت القصيدة تماما عن الميلاد والجفاف، فلم يظهرا فيها مطلقا.

بعد العنوان مباشرة يأتي الترقيم ، قسم السياب القصيدة الى مقطعين، يتحدث المقطع الأول بضمير المتكلم عند طفل صغير كما سنرى، لكنه بلا رقم. ويتحدث المقطع الثاني بضمير الشخص نفسه بعد عشرين سنة، لكنه يحمل رقم - ٢ - الترقيم لا يقرأ دون شك، بل يكتب، في طبعتي دار مجلة شعر، ودار العودة سقط الترقيم الأول. ولعله سقط سهوا لا يهم ، ما يهم هو حضور الرقم - ٢ - وليس غياب الرقم -١- ان وظيفة الترقيم هنا أن تغرينا بوجود ثنائية بين مقطعين ،مثلما في العنوان. وستسوقنا هذه الثنائية الى افتراض قيام القصيدة على الثنائيات لكنها ستهرب الثلاثيات خلسة مثلما تفعل قصيدته الأخرى «تعتيم».

تبدأ القصيدة بنداء بويب «بويب .. بويب» . نهر منادى . لقد بدأ العنوان يدخل في نسيج القصيدة، فالنهر المقصود هو بويب. ولكن كيف عرفنا أن بويبا منادى هنا؟ ألا يمكن أن يكون بويب مبتدأ خبره (أجراس برج)؟ يمكن طبعا. لكن لو أننا انتبهنا الى جميع الصيغ الأخرى الواردة في القصيدة لعرفنا أنها جميعا وردت بصيغة (بويب.. يا بويب) ، أي بإثبات يا النداء ، حذف ياء النداء هنا يؤدي الى غموض إعرابي مقصود. ونحن قراء

القصيدة، لا نعرف هل كلمة «بويب» منادى أم مبتدأ، وهذا يعني أننا لا نعرف هل الجملة التالية متصلة بها خبرا ، أم منقطعة عنها.لكن تكرار (بويب يا بويب) هو الذي يطمئننا انها منادى. فمن يناديه؟ أهناك شخص آخر أو قناع، أم شخص الشاعر نفسه؟ بعبارة لسانية، هل هذا المفتتح مكتوب بالمونولوج أم بالمونولوج المروي؟ حين ننتهي من الأبيات الستة الأولى ترد عبارة «فيدلهم في دمي حنين»، وتتابع بعدها ضمائر المتكلم (دمي نهري، قبضتي .. الخ). ويبدو أن المتكلم يلح على كلمة «أجراس» فيكررها ثلاث مرات في النص: «أجراس برج، أجراسا من الحنين، أجراس موتى» . الأجراس: جمع جرس ، وجمع جرس أي الصوت المتكرر الرقيق، وما يخرج منه الصوت.

ما علاقة بويب بالأجراس؟

ان الصيغة الصوتية لبويب صيغة ذات جرس، أي صوت يتكرر هو الباء الذي تبدأ وتنتهي به الكلمة. وكذلك الماء الذي تنضحه الجرار، والأثر الذي يحدثه في النفس. فثمة عدوى تكرار متواصلة في المقطع على المستوى الصوتي تشيع الجرس في مفاصل القصيدة. يتحول صوت الجرار الى أجراس من الحنين، ويتحول الحنين الى أجراس بللور ذائب، وتتحول أجراس البللور الى أنين يهتف: «بويب يا بويب» ، التكرار ليس بناء صوتيا وحسب ، بل هو بناء دلالي . وتكفي النظرة العابرة لمعرفة نسبة تكرار الجرس في الكلمات الثلاثية المأخوذة عن الثنائي المضعّف، وهي في الغالب من كلمات المحاكاة الصوتية كما قلنا.

أسماء	أفعال
بويب	أود (٦ مرات)
قرارة	أشد (مرتين)
الجرار	أطل
أنيـــن	يصل
حنـــين	تظل
أسرة (سرير)	أحس
التلال	
ضفة (ضفاف)	
الظلال	
السلال	
القرار	
صليل	
الحرير	
السرير	
الرنين	
رصاصة	

تحضر بنية التكرار الصوتي في التشبيهين الساذجين في القصيدة : «يا نهري الحزين كالمطر» و «ينضحهن العالم الحزين كالمطر» . التشبيه في الحالتين تشبيه الماء بالماء ، والسيولة بالسيولة. النهر كالمطر والعالم الناضح بالدماء والدموع كالمطر. لكن التشبيه هنا لا يأتي لقياس عنصر بعنصر آخر، بل إن كلمة (مطر) لا تهتم اطلاقا بصورة المطر أو نوعه أو عنصره ، بل تهتم بصوته.وهي ليست معنية بما يرسمه المطر من أشكال تخاطب العين. بل بما يقوله من أصوات وأجراس تخاطب الأذن، في المطر جرس وخرير وصوت تساقط. وهذا الجرس السمعي هو الذي يجعل المطر حزينا. واذ يعلو هذا الخرير والجرس على كل ما في العالم من أصوات ، يجعل النهر نفسه والعالم كله حزينين ، برغم سيولتهما الظاهرة وربما بسببها.

من هنا يأتي التأكيد على أهمية حاسة السمع في القصيدة (وأسمع الحصى يصل منك في القرار). بل إن الرغبة في السمع تحول الحواس كلها الى أذن. وفي عبارة (وأرهف الضمير دوحة الى السحر) يحول الشاعر عبارة (يرهف السمع) الى(يرهف الضمير) في محاولة للاستماع بكل الحواس.

وتتيح لنا البنية السردية ــ الأمثولية في قصائد السياب أن نجرب عليها بعض التقنيات السردية المتمثلة بوجهة النظر على الخصوص . ففيما يتعلق بوجهة النظر على المستوى المكاني، تبدأ القصيدة بـ «برج ضاع في قرارة البحر» . ونستطيع أن نفترض أنه برج بابلي قديم مما يسمى بالزقورة، أو الذكورة ـ كما يجب أن نقول ـ التي يذكر فيها اسم الله، وهو برج هبط الى قراءة البحر، أو باطن الأرض. فتحول العالي الى هابط ولعل الفعل الماضي يعني أن البرج لم يضع الآن بل ضاع منذ زمن سحيق، حتى لم يبق منه سوى جرسه الذي يتكرر في جرس المياه في الجرار والمطر. هذا الولع بصور الارتفاع الذي يهبط يتكرر في قوله : «أود لو أطل من أسرة الظلال» . الإطلالة هي أصلا النظر من مكان مرتفع الى شيء خفيض. غير أن المتكلم يريد أن يطل ليلمح القمر. أفلا يكفيه ـ وهو على مرتفع التل ـ أن يرفع رأسه ليجد القمر فوقه مباشرة؟ نعم لكن الشاعر يود أن يؤكد ما تسميه السرديات الحديثة بوجهة نظر عين الطائر، حيث يتم وصف الأشياء من الأعلى مما يسمح برؤية المشهد الكلي.

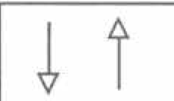
بعد صورة البرج يهبط الشاعر مباشرة ليقدم لنا صورة داخلية نسمع منها نبض دمه «فيدلهم في دمي حنين». ثم يناوب الهبوط بصعود الى مرتفع التل، ثم بهبوط آخر يتمثل في الرغبة في معانقة الحصى في قرار النهر. هنا نكون بإزاء ما أسميه بـ «راوي حبل الوريد» ، حيث الراوي يعانق الأشياء التي يراها ويسمع نبضها ، فيكون أقرب إليها من حبل الوريد، أن التعاقب الذي نجده بعد هذين المقطعين في التساؤل عن السمك الساهر والنجوم التي تطعم آلاف الابر، هو تعبير عن الارتفاع من قرار النهر الى العلو الشاهق مرة أخرى، أي الارتفاع من وجهة نظر راوي حبل الوريد الى وجهة نظر عين الطائر. أما وجهة النظر على مستوى الزمان، فقد رأينا أن القصيدة تنقسم الى مقطعين يمثل كل منهما مشاعر المتكلم في فترة من حياته، الأول في صباه، والثاني بعد عشرين عاما، غير أن أحداث السنوات العشرين ليست سوى استذكار. فزمن القصيدة لا يستغرق أكثر من يوم واحد يتم فيه استرجاع ماض بعيد. وأول عنصر زمني يظهر من عناصر يوم القصيدة هو الغروب:

الماء في الجرار ، والغروب في الشجر

ثم يستولي الظلام الكامل على المشهد «أود لو غدوت في الظلام»، مع حلول الظلام يستطيع الشاعر أن يرى القمر والنجوم بوضوح (فيتكرر ورودهما). وبعد التأمل في عشرين عاما من الحياة التي لا يتردد في أن يقيسها بالدهور ، يطبق الظلام مرة أخرى فيستقر الشاعر في سريره ، حتى يبدأ السحر بالانبلاج:

واليوم حين يطبق الظلام
واستقر في السرير دون أن أنام
وارهف الضمير دوحة الى السحر.

هناك اذن حركتان على مستوى وجهة النظر في المكان والزمان، حركة عمودية في المكان ما بين علو وهبوط ، وارتفاع وانحدار ، مثلما يتضح في الانتقال من وجهة نظر عين الطائر الى راوي حبل الوريد، أو العكس . وهي حركة يمكن تمثيلها بالشكل التالي:



وحركة أفقية مقابلة لها في الزمان، تبدأ بالتظاهر باسترجاع صور الخيال الطفلي المتمثل في العودة الى الصغر «الموت عالم غريب يفتن الصغار» ، ثم الى استذكار الحاضر بعد عشرين سنة : «عشرون قد مضين كالدهور» وهي حركة تقسم القصيدة الى مقطعين. لكن هذه الثنائية الزمانية لا تتم إلا للتمويه على ثلاثية هي ثلاثية (الغروب ـ الليل ـ السحر) التي يتحرك ويشف كل منها عن وجهة نظر معينة: تعاقبية Diachronic، وتزامنية Synchronic وقيومية تتصف بشمول الزمن Panchronic .

في يوم القصيدة، هناك عنصر مازال غائبا، وهو الشمس فما من شمس في القصيدة. إن التغني بالشمس الذي كتب على تمثاله :

الشمس أجمل في بلادي من سواها والظلام

يختفي من «الموت والنهر» . وهذا ما يجعل أفعاله تظل محصورة في دائرة التمني الممتنع (أود لو) وغياب الشمس ذو أهمية رمزية كبيرة في شعر السياب. فهي كثيرا ما تكون قرينة بالميلاد.

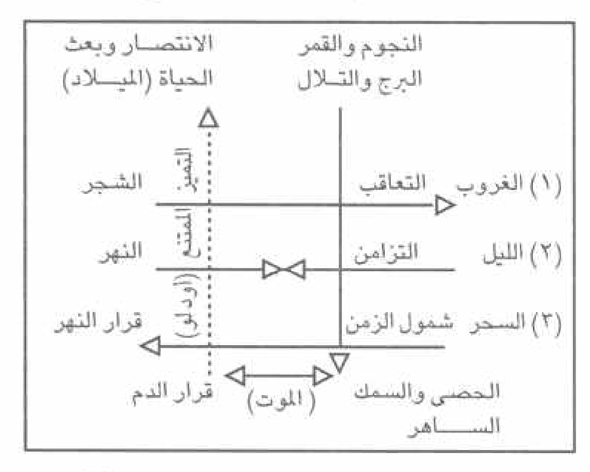
في قصيدة «مرحى غيلان» ـــ مثلا ـ تتحول الشمس الى بشارة ميلاد المسيح واندحار الظلام:

الموت يركض في شوارعها ويهتف: يا نيام
هبوا فقد ولد الظلام
وأنا المسيح، أنا السلام

ويكتب السياب معلقا في الهامش: «كان كهنة ايزيس ينطلقون في منتصف ليلة ١٢/٢٥ من كل عام هاتفين في شوارع الاسكندرية: لقد وضعت العذراء حملها، وقد ولدت الشمس»، وبسبب غياب الشمس عن القصيدة فإن الشاعر لا يولد، بل يعود الى الحياة وحسب. فالانتصار على الموت ليس ميلادا جديدا، بل مجرد عودة ، على عكس ما يحصل في قصيدة «مرحى غيلان»:

يا ظلي الممتد يا ميلاد عمري من جديد

يمكننا الآن أن نرسم القصيدة بالشكل الآتي:



الشمس هي علامة ميلاد الشاعر، وهي العنصر الأنثوي الذي ظل غائبا. في حين حضر القمر: العنصر الذكري، ومن طبيعة الأقمار في نصوص السياب ألا تظهر إلا مبللة،وقد انعكست صورها المرآوية على صفحة الماء. في هذه القصيدة مثلا كان في وسع الصبي على أسرة التلال أن يرفع رأسه ليلمح القمر. لكنه أصر على الهبوط ليراه على صفحة الماء، ثم أصر أن يخوض في الماء ليتبع القمر. وقد بينت في مقالة «شعرية المرآة» أن أقمار السياب وكواكبه هي دائما صور مرآوية لأقمار تسبح في الماء. والصورة المرآوية لديه تمثل في مستواها النفسي رغبته للتماهي بالذات من خلال الآخر، أي رغبته بالتماهي مع أناه الآخرى Alter Ego، في ملحمة جلجامش، يرى جلجامش شهابا ساقطا من السماء يجتمع حوله أهل أوروك، وتجعله أمه نظيرا له، ثم تفسر له حلمه بأنه نظيره وصديقه الذي سيلازمه. وفي قصة يوسف في القرآن الكريم يرى يوسف النبي أحد عشر كوكبا والشمس والقمر ساجدين له. قمر السياب من طبيعة أخرى، فهو في الماء، لا في السماء. قمره صورة مرآوية عن القمر السماوي، ومن طبيعة الصورة المرآوية أن تحتفظ بما تصوره وتبدده في وقت واحد، فهي أناه وآخره. من طبعها أن تكرر الشيء وتحتفظ بهويته لكنها بهذا التكرار تقتله وتستقل عنه، لتكون حضورا آخر غيره. قمر السياب، إذن، يحييه ويميته. فهو ليس قمرا خالصا، بل قمرا مائيا. وهذا ما يتطلب منا أن نقف قليلا عند رمز الماء في شعره.

تضج القصيدة بصور السيولة التي لا حصر لها، حتى لا يكاد ينجو بيت منها من استعارات السيولة. كل شيء ينضح أو يغرق أو يخوض، أو يقترن بالماء أو الدم أو الدموع. بل يبلغ الالحاح على صور السيولة حد ان الشاعر لا يتردد في تشبيه سائل بسائل. وهذه ظاهرة كثيرة التكرار في شعره، وبخاصة في ديوان «انشودة المطر». وفي قصيدة «مرحى غيلان» المذكورة يرد المقطع التالي الذي يتضمن حوارا بين صغير وأبيه:

«بابا .. بابا»
أنا في قرار بويب أرقد، في فراش من رماله
من طينه المعطور، والدم في عروقي في زلاله
ينثال كي يهب الحياة لكل أعراق النخيل
أنا بعل أخطر في الجليل
على المياه، أنث في الورقات روحي والثمار
والماء يهمس بالخرير، يصل حولي بالمحار
وأنا بويب أذوب في فرحي وأرقد في قراري.

تبدأ المقطوعة بالانفصال عن بويب، واحتوائه للمتكلم: «أنا في قرار بويب أرقد»، وتنتهي بالانصهار به والتلاحم معه: «وأنا بويب». والوسيط الذي يتم من خلاله هذا الانصهار هو صورة المسيح أو تموز أو بعل، لا فرق بين أحد من هؤلاء، مادام كل منهم رمزا للعود الأبدي للحي، الذي يستطيع أن يهب الحياة لكل أعراق النخيل.

في «الموت والنهر» أيضا يتعامل الشاعر مع النهر بوصفه مقدسا:

أشد قبضتيّ تحملان شوق عام
في كل إصبع كأني أحمل النذور
إليك من قمح ومن زهور

ثمة صلة وثيقة بين النذور والمقدس. تحمل النذور الى المقدس في مناخ طقسي. نقرأ في قصيدة «قاريء الدم»:

الحاملات نذورهن الى قبور الأولياء

وفي قصيدة «مدينة بلا مطر»:

وسار صغار بابل يحملون سلال صبار
وفاكهة من الفخار، قربانا لعشتار

المقدس، عند نساء الريف المعاصر، هو الأولياء، وعند صغار بابل، هو عشتار. والى هذا المقدس يحمل الشاعر النذور. انه يجعل النهر مقدسا، ويجعل نفسه صغيرا من صغار بابل. ومن المعروف أن الماء يرمز، في عموم التراث الانساني، الى عنصر الطبيعة الأول، ومادة الحياة الأولى. من هنا جاءت أسطورة «نبع الحياة» التي ارتوى منها الخضر والأسكندر ذو القرنين وغيرهما. وقد وجد فيه الفيلسوف اليوناني طاليس أصل الأشياء كلها، وهي فكرة أدت الى أفكار فلسفية كثيرة.

اما في التراث العربي الاسلامي، فكثيرا ما ترد مفردة (الماء) في القرآن الكريم بوصفها عنصر الحياة الأول:

﴿وجعلنا من الماء كل شيء حي﴾

﴿والله خلق كل دابة من ماء﴾

﴿وكان عرشه على الماء﴾

لكن المذهل أن النصوص القرآنية لا تجمع بين الماء والحياة فحسب، بل تجمع أحيانا بين الماء والموت:

﴿وما أنزل الله من السماء من ماء فأحيا به الأرض بعد موتها﴾.

﴿سقناه لبلد ميت فأنزلنا به الماء﴾

﴿والله أنـزل مـن السماء مـاء فـأحيـا بـه الأرض بعـد موتها﴾.

﴿ولئن سألتهم من نزل مـن السماء ماء فأحيا به الأرض من بعد موتها ليقولن الله﴾.

﴿وينزل من السماء ماء فيحيي به الأرض بعد موتها﴾

﴿والذي نزل من السماء ماء بقدر فأنشرنا به بلدة ميتا﴾.

الماء، إذن، مادة الحيـاة ومادة الموت في الوقـت نفسه، إذا ظهـر على سطحـه القمـر، كـان مـادة الموت، واذا ظهـرت على سطحه الشمس كان مادة الحياة. ولأن قصيدة «الموت والنهر» لا تسطع فيها الشمس ويغيـب عنها عنصر الكون الأنثوي، فما من ميلاد هنا. إن السياب لا يولد من جديد، ولا يولد هنا أصلا، بل يعود الى الحياة فقط وبهذا وحده ينتصر:

وأبعث الحياة. إن موتي انتصار

في من يبعث الحياة؟ أفي نفسـه أم في غيره؟ من الواضـح أن بعثـه للحيـاة في المكـافحين ليـس سـوى أمنيـة يعـرف أنها لا تتحقـق، ولكنه، مـع ذلـك يصر أن مـوته انتصـار للمكـافحين والطبيعة والأشياء كلها. انتصار للحياة التي تخونه لا لشيء إلا لأنه مسيح آخر وتموز آخر، وبعل آخر.

النهر والموت

بويب ....
بويب ....
أجراس برج ضـاع في قرارة البحر.
الماء في الجرار، والغروب في الشجر
وتنضـح الجرار أجراسا من المطر
بلورها يذوب في أنين
«بويب ... يا بويب!»
فيدلهم في دمي حنين
إليك يا بويب،
يا نهري الحزين كالمطر.
أود لو عدوت في الظلام
أشد قبضتي تحملان شوق عام
في كل إصبع، كأني أحمل النذور
إليك، من قمح ومن زهور
أود لو أطل من أسرة التلال
لألمح القمر
يخوض بين ضفتيك، يزرع الظلال
ويملأ السلال
بالماء والأسماك والزهر
أود لو أخوض فيك، أتبع القمر
وأسمع الحصى يصل منك في القرار
صليل آلاف العصافير على الشجر.
أغابة من الدموع أنت أم نهر؟
والسمك الساهر، هل ينام في السحر؟
وهذه النجوم هل تظل في انتظار.
تطعم بالحرير آلافا من الإبر؟
وأنت يا بويب..
أود لو غرقت فيك، ألقط المحار
أشيد منه دار
يضيء فيها خضرة المياه والشجر
ما تنضح النجوم والقمر،
وأغتدي فيك مع الجزر الى البحر!
فالموت عالم غريب يفتن الصغار،
وبابه الخفي كان فيك، يا بويب..

– ٢ –

بويب.. يا بويب،
عشرون قد مضين، كالدهور كل عام.
واليوم، حين يطبق الظلام
وأستقر في السرير دون أن أنام
وأرهف الضمير: دوحة الى السحر
مرهفة الغصون والطيور والثمر –
أحس بالدماء والدموع، كالمطر
ينضحهن العالم الحزين:
أجراس موتى في عروقي ترعش الرنين
فيدلهم في دمي حنين
الى رصاصة يشق ثلجها الزؤام
أعماق صدري، كالجحيم يشعل العظام
أود لو عدوت أعضد المكافحين
أشد قبضتي ثم أصفع القدر
أود لو غرقت في دمي الى القرار
لأحمل العبء مع البشر
وأبعث الحياة. ان موتي انتصار!

* * *

مصر

المجلة
العدد رقم 114
1 يونيو 1966

أجناس الأدب ومستويات اللغة

بقلم الدكتور
محمد غنيمي هلال

للأجناس الأدبية ، من حيث مواقفها العامة ، اثر فى العبارات والتراكيب ، حتى تتلاءم وطبيعة الجنس الأدبى المصوغة فيه • ونقتصر هنا على الحديث فى الأجناس الادبية الكبرى التى تتمثل فيها هذه الخصائص التعبيرية اللغوية أوضح ما تكون ، وهى الخطابة والشعر الغنائى والمسرحية •

وطبيعى أننا انما نقصد العبارات والتراكيب فى خصائصها الفنيه ، وهى الخصائص التى تثرى اللغه وتعقد مدلولاتها ، سواء فى الالفاظ أو فى انتظامها فى الجمل • وبهذا الاثراء تتسع العبارات والأصوات الدلالية المحددة لتادية ما لا حصر له من المعانى التى تبعث عليها الرغبة أو تدفع اليها الحاجة فى علاقات الناس بعضهم ببعض أو فى علاقتهم بالأشياء • فالكلمات فى الأصل قد لحظ فيها أهل كل لغه من اللغات جانبا علميا له طابعه الذاتى حين يلحظون فى كل لفظ من الألفاظ ما يتصل باستجابته لهذا الطابع الذاتى ، فهم يدلون بها على مسلك من المسالك تجاه الأشياء أو الواقع من حيث توافقهم مع هذا الواقع أو نفورهم منه • ثم تنحو الكلمة فى استجابتها لهذا المسلك المدلول عليه منحى التعميم، بالانتقال من الدلالة على الحاجة الفرديه الذاتية فى الأصل ــ بمقتضى مبعثها ــ الى الحاجة المشتركة ، فيصير المظهر الملحوظ فى اللفظ خاصة جوهرية للشىء والمدلول عليه فى ذاته • وبهذا الانتقال تتجه الدلالات للالفاظ الى طابع موضوعى عام تستقل فيه عن الطابع الذاتى الأصيل ، ومن ثم تكتسب مرونة فى غناها بمدلولات جديدة متفرعة عن الأصل الوضعى ، وقد تكون علاقة المدلولات الجديدة بالقديمه مظهرا آخر من المظاهر يتعلق بدرجة مدنية أهل اللغة وتفاعلهم مع محيطهم وبيئتهم الطبيعية ، بل قد تكون تلك العلاقة هى التضاد بين المعنى الجديد والقديم • ولتقارب اصوات الألفاظ أو اتحادها أثر كبير فى تفرع هذه المدلولات كذلك وتعقدها من حيث علاقات الألفاظ بعضها ببعض • فاذا انتقلنا من ذلك الى دلالات الالفاظ فى القرائن بانتقالها من معناها الأصلى الى معنى طارىء موقوت لهدف ما ، تكاثرت تلك المدلولات كذلك على حسب موضع الكلمه فى مختلف التراكيب ، ثم على حسب تآزر أصوات حروفها فى موقعها • وهكذا تكون كل كلمة فى ذاتها وفى موضعها من التراكيب مجالا لحشد من المعانى والصور ، ووسيلة لعقد ضروب من الصلات النفسية والاجتماعيه ، استطاع الانسان بها ان يطوع قليلا من الاصوات المتناهية لما لا يتناهى من المعانى والمشاعر ، حتى لا تزال ولن تزال التأثيرات النفسية والجمالية ــ شأنها فى ذلك شأن الادراكات العلمية ــ ميادين تجديدات واثارات على توالى العصور بتغيير وسائل الأداء اللغوى أو تعميقها ، وان كانت مادتها أصلا ترجع الى الفاظ محصوره العدد وصور تراكيب محدودة فى قوانينها • وتلك أعجوبة اللغة • على أن تفرع المدلولات اللغوية وطاقاتها التأثيرية لا يقتصر على الألفاظ فى معانيها الأصلية والمتصلة بالأصلية ثم المجازية فى التراكيب ، والصوتية المشتركه فحسب ، بل يشمل كذلك ملاءمتها للعمل الادبى بوصفه كلا ، وفى هذا الكل يتمثل الجنس الأدبى فى قالبه الفنى ومقتضياته •

وبين أجناس الادب الذاتية التى تتمثل اساسا فى الشعر الغنائى بصوره المختلفة ، وأجناس الادب الموضوعية من مسرحية أو قصة وما يلتحق بهما ، يقوم جنس « الخطابة » كما كان فى القديم وكما تدعو اليه أحيانا ضرورات العصر الحديث • وقل من يبحث الآن فى مقتضيات اسلوبه وتعبيراته ، أو يأتى فيها بجديد اذا بحث ، لأن العهد بها وبامثلتها قديم، وكان قرين ميلاد البلاغة القديمة منذ ارسطو ، بل كثيرا ما نسمع ـ ونحن بسبيل عبارة غير مرضى عنها فنيا ـ أن تلك « عبارة خطابية » • وما ذلك الا صدى للتفرقة الراسخة بين أسلوب الخطابة فى خصائصه العهيدة من ناحية وما تتطلبه أساليب الأجناس الأدبيه الأخرى فى عصورنا الحديثة سواء منها الذاتية والموضوعية • وينبغى أن نعرض لجوهر هذه التفرقة من وجهة النظر الجماليه الخالصة •

فاخص خصائص الجنس الخطابى انه خارجى فى علاقته بنفس الخطيب ، وانه نفعى مباشر • فاما السمة الأولى فمظهرها حرص الخطيب على التوجه الى جمهوره ، وتجاوزه نطاق ذاته حتما ـ الا فى حدود ما يستغله من الحديث عن صفات شخصيته بقصد التأثير فى الجمهور بقدر ما استقر فى ذهن جمهوره عنها ـ وهو مع ذلك غير موضوعى فى وسائله ، اذ من الواضح أنه يبدأ وقد انحاز الى رأى أو جانب ، سواء كشف عنه منذ البدء أم مهد للكشف عنه بتهيئة مشاعر جمهوره أولا • فلا تستلزم الخطابة ـ من حيث هى ـ أن تكون ذاتية تكشف عن الجانب النفسى للخطيب ، ومع ذلك لايصدق عليها أنها موضوعية محايدة تجاه ما تعرض له من مسائل ، ثم أن الخطابة ، برغم مايجب توافره فى عباراتها من سمات فنية ، تظل ذات غاية محددة يقصد اليها الخطيب ، من سياسيه أو اجتماعية أو شخصيه • وهذه الغاية مباشرة سافرة ، هى محور خواطر الخطيب ، وعماد استدلاله •

وسواء كانت الخطابة احتفائية أم استشاريه أم قضائية ـ ولا عهد لأدبنا بالنوعين الاخيرين فى معناهما الارسطى الا فى العصر الحديث ـ لاتستلزم دائما الاستدلال المنطقى الصلب ، بل قد يكون البرهان المسوق فى صورة منطقيه رصينه من دواعى فشل الخطيب • ذلك أنه بصدد التوجه الى عقلية الجماعات ، وهى العقلية التى تستثار اكثر مما تتحرك للتفكير فى الحقائق ، فيؤثر فيها الايهام اكثر مما تقودها الحقائق فى ذاتها • فاذا أحسن الخطيب فى افادته من الاستشهاد بأقوال الثقات لدى الجماهير ، واجاد فى عرض ما استشهد به ، كان هذا الاستشهاد اقوى لدى الجماعات من شهادة الشهود العدول ومن الاقيسه العقلية ، بل أقوى من ايراد توكيدات أولئك الشهود مجردة • ولهذا كثيرا ما يقترن استشهاد الخطيب بالاقوال المشهوره بصيغ توهم سلفا بالتسليم بالمسألة موضوع الاقناع الخطابى ، كالاستفهام التقريرى ، والانكارى ، والتعجب ، والعبارات المشتملة على لام الجحود وما اليها •• وهى عبارات يتوجه بها الخطيب مباشرة الى الحضور • ومن خلال التصريح يتهيأ له الايهام الخطابى ، وهو توليد الاقناع الشعورى بصورة الحقيقة عن طريق الصياغة اللفظية • ومن وسائل هذا الايهام الذى يقوم مقام الاقناع المنطقى لجوء الخطيب الى التكرار اللفظى للالحاح على المعنى ، بسلطان النطق فحسب • ويدعم هذا التكرار الفصل فى موطن الوصل ، اذ أنه يوهم الجمهور أن الشخصيه التى تتحدث ، أو يتحدث عنها الخطيب ، قد قامت بجهود كثيرة ، على حين لم تقم فعلا الا بأمر واحد ، كأن يقول الخطيب مثلا ـ وهو بسبيل بذل وساطته فى شفاعه لدى أحد الناس فى أمر عام ـ : « أتيت اليه ، حدثته ، رجوته، توسلت اليه ، فلم تثمر جهودى شيئا ••• » • ومن وسائل هذا الايهام الخطابى وجه سماه ارسطو فى بلاغته : « المحاجه بالزمن » ، ونضرب له المثل الذى ضربه أرسطو فى الافادة من ملابسات الزمن بين الماضى والحاضر : أن هارموديوس كان قد اعترض على اقامه تمثال لافيكراتس ـ جزاء له على بلائه فى خدمة الوطن ـ فاجاب افيكراتس على الاعتراض بقوله : « لو انى طلبت اليك التمثال قبل أن أقوم بهذه الاعمال ، جزاء لى عليها ، لكنت قد لبيت طلبى • أوترفضه الآن بعد ان بلوت هذا البلاء ؟ لاتعد بالجزاء على خدمتك قبل القيام بها لتخلف الوعد بعد أن تؤدى لك الخدمة » (ارسطو : الخطابه ١٣٩٧ ب ٢٣ـ٢٨) •

وواضح ان هذا الزام خطابى ، كان هارموديوس وعد افيكراتس باقامة التمثال له من قبل ، وهو لم يعد ، ولكنها براعه المدافع عن نفسه فى افادته من الانتقال بفرضه بين الحاضر والماضى • ومن وسائل الايهام الخطابى كذلك مايمكن أن نطلق عليه توحيد المتقارب من الصفات بالمغالطة فى استعمال الالفاظ ، وكثيرا ما يستخدم السوفسطائيون هذا الوجه البلاغى الخطابى القديم « وذلك كتصوير الرجل الحذر فى صورة الرابط الجأش •• والساذج فى صورة الفاضل ، والبليد فى صورة الهادئ •• ويندرج فى هذا أن يختار الخطيب من الصفات انسبها للمدح ، كأن يجعل من الغضوب صريحا ، ومن الصلف وقورا رصينا •• ومن المتهور شجاعا ، ومن المتلاف كريما » •

●

وللخطابة وظيفة جماعية • وقد تشبه الخطابة فى هذا شبها سطحيا بعض الاجناس الادبية الاخرى،

كالمسرحية مثلا ، ولكن ليس هذا سوى شبه سطحى، لأن الخطيب يجب أن يبدأ من الشعور المتــاح له فى الجماعه وأن يجاريه ، وان ينزل على مستواه ليفيد منه أو يوجهه مباشرة فى عبارات لاتعتمد الا على قوة شحنتها فى الصياغة • ولهذا كانت الوجوه البلاغيـة ألزم للخطيب من غيره •

ويتطلب فى الجملة الخطابية أن تكون بحيث يمكن أن ينطق بها فى مدى النفس الواحد لأنها صــيغت لتقال ، وهو أمريقرب مابينها وبين الجمله المسرحيه، ولكن هذه الصلة بين الجملة الخطابية والمسرحية صلة سطحية أيضا • فالجملة الخطابية يبررها استمدادها من شعور الجماعة ، وامتدادها فيه ، ولا يستدعى ذلك أن تمت بصلة للغة المألوفة المدنية ، والجمهور فيهـا ، ماثل أمام الخطيب كل لحظــه ، على حين أن كل ذلك لايصــح أن يوجد أو يلحظ فى الجمــل المسرحية •

وما تتطلبه الجملة الخطابية من القــاء الجهر الصاخب احيانا ، ومن الاشارات التى تنم عن هــذه الاهابة بالآخرين ، يفصــل – جوهريا – بين تلك الجملة والجملة المسرحية •

ثم ان العبارات المطروقة ، والمعانى المتداوله تضر بالاصالة فى الشعر وفى المسرحيه فى الأعم الأغلب من الحالات ، على أنها تفيد كثيرا فى اثارة الشــعور الجماعى فى الخطابة ، وبخاصة لدى العامة ، لأنهم يستريحون اليها ، ويلتقون عندها ، فهى بمثــابة تعبير تركيبى عن عملية شعور جمعية مركزة تحصل من الابتذال نفسه وسيله ســائغة لتوكيد ما يوهم بالتسليم بالمضــمون • ولذلك قد يلجأ الخطيب الى مقدمة تؤكد نيات الســامعين الطيبــه ، أو تهيئهم لقبول خطابه بما يعهدون فيه من خلق ، أو بأنه يقول دائما ما يهمهم • وهذه المقدمة مألوفة فى مضمونها ، وقد تكون كذلك فى عباراتها • ويلحظ ارسطو أن مثل هذه المقدمة لا صلة لها بموضوع الخطابة نفسه من حيث معانيــه المحددة ، ولهذا تتفق وعقليــة الدهماء • أما اذا كان الســامعون أرقى منزلة فلا حاجة لمثلها •

وهكذا ظلت الخطابة تلجأ الى وســائل الايهام الخارجة عن نطاق النفس لتهدف الى التأثير فى نفوس السامعين بمنطقهم العمــلى الذى لايستلزم ضرورة المنطق كما لا يستلزم الفن الرفيــع ، ما دام هدفها الأول الاستجابة لعقلية الحضــور • وقد تؤدى الخطابة وظيفة اجتماعيه ضروريه متى سلم القصد وتطلبته مواقف الخطباء ، ولكن وسائلهم الخطابيــة المحضة تظل بمعزل عن الأدب وأجناسه ، سواء منها الذاتيه والاجتماعيه ، بعد أن خلص الأدب فى مفهومه الحديث من الذاتية السافرة الغاية ، ومن النفعيــة المباشرة ، وبرأ من مجرد الرجوع الى الوجوه البلاغية، وصخب الألفاظ الموهمة ، والتكرار الذى يجعــل كثيرا من التراكيب فى مواضعها اشبه بالأعشــاب الضارة الطفيلية فى حقل الأفكار ، قد تستثير ولكن بالتخييل لا بالخيــال • ومن ثم اذا وجدت رواسب لأسلوب الخطابة القديم فى نتاج الشعر أو المسرحية صارت مبعث نفور ونشاز فى سياق العمل الفنى ، وكثيرا ما تتردد فى النقد عبارات : «اللهجة الخطابية» و « العبارات المحفلية » يقصد بها النيل من الخلق الأدبى حينما تشوبه تلك العبارات •

وهذه النزعة التى طهرت الشــعر من الطــابع الخطابى لم توجد الا فى النقد الحديث ، ولم تلحظ الا فى الأدب المعاصر • فقد كانت القصيدة العربيــة القديمة محفلية خطابية النزعة فى وجهتها العامة ، تعد للالقاء أو الانشاد ، حتى العاطفية منها • ولم يلحظ الشعراء تخليص قصائدهم من الطابع الخطابى نشدانا لسمو فنى الا ما جاء عفوا •

ولم يسلم شعر الرومانتيكيين الأوربيين أنفسهم من بعض شوائب العبارات الخطابيــة ، فى حملاتهم الغضوب الثائرة • ذلك أن التفرقة الدقيقــة بين الشعر فى مفهومه الحديث والخطـابة لم تتضح الا لدى الرمزيين الأوربيين ومن وليهم ، وبدات هذه التفرقة تظهر نظريا فى نقد العقاد ثم اتضحت تمــام الوضوح نظريا على الاقل فى نقدنا المعاصر • ولم تكن على هذه الدرجة من الوضوح فى شعر الجيل السابق أو شعر المهجر • وها هو ذا نسيب أرسلان اللبنانى يحذر الأغنياء من سوء عقبى اشتداد البؤس بسبب طغيان سلطان المال ، ويصوغ تحذيره بما هو أدخل فى باب النظم منه فى باب الشعر ، لما فيه من لهجة خطابية ، فى قصــيدة له عنوانها : « زفير الفقير » مطلعها :

أفى الحق أن يشقى الفقير بعيشــه
وذو المال فى شر الغــواية يسرف ؟

الى ان يقول :

عليكم بكشــف الضر عنهم ، فانما
أخو الضر يمشى ضاريا وهو يهجف
فلا ترهقوهم بالشــقاوة والطوى
فيبــدر منهــم بادر لايكفكف
فان لم ينالوا بالهــوادة حقهــم
ينــالوه يوما والصــوارم ترعف
لكم عبرة فى الغرب من كل فتنــة
تهز الجبــال الراســيات وترسف

فالعبارات خطابية رتيبــة ، تتوالى فيها الأوامر الصريحه ، وتفيض بالفروض العقليــة ، وتتجه الى فكر الآخرين ، واستثارة شــعورهم بالتخويف ،

والتعليل ، لابنبل القصد ، وتسفر عن الغاية واضحة، بل هى أقرب الى ابراز هذه الغاية منها الى الكشف عن شعور انسانى ، اذ يحث الشاعر على كشف الضر عن الفقراء بتخويف الاغنياء من سوء العاقبة على ذات أنفسهم ، فالاحسان هنا ضرب من المداجاة والخدعة، نشدانا للاثرة الطبقية ، أو حرصا عليها ، كى تظل الفروق الطبقية متأصلة بهدهدة الأغنياء مشـــــاعر الفقراء ، وقد يكون أنبل منه ايحاء كاتب مسرحى عربى بأنه ينبغى الا يبالغ فى محاربة الظلم ، لان له جدواه الاجتماعية حين يستفحل فينفجر ثورة !

وفى مثل هذا الموقف يبلغ شاعر آخر مدى أبعد من ذلك فى الجودة وفى التصوير ، اذ ينأى بتعبيراته عن المجال الخطابى ، وهو الشاعر « نسيب عريضة » ـاذ يقول من قصيدة معروفه له :

ظلام الليل قد جنا   وبوق الهـــم قد رنا
فنم يا طفل لا يهنا   غنى بات شـــبعانا
الا يا هم يكفينــــا   لقـــد جفت مآقينـــا
لو أن الهم يغذونا   أكلنـــــا بعض بلوانا

فعلى الرغم من تحديد الرؤية الشـــعريه تحديدا يقصر بها عن الايحاء ، يزداد الموقف عمقا بالقياس الى الأبيات الخطابية السابقة • ذلك ان هذه الابيات تبرأ من العبارات المحفليه التى يتجه فيها الشاعر الى الاخرين ،اذ أنه على نقيض ذلك ينطوى على نفسه ، يهدهد طفله ويعبىء شعوره بما يفيض به وجدانه من حقد طبقى على الأغنياء فى شبه مناجاة يبث فيها ذات نفسه ، وكانه يطلب ثاره من الغنى ، لانه لم يذق أرق الجوع ، ولم يبال بمن أرقوا بسببه • ولا نريد أن نستشهد من الأبيـــات الا ببراءتهـــا من الخطابة ،وان كانت بها هنـــات ليس هنـــا مجال تفصيلها • فأول ماتطلب من لغة الشعر فى مفهومه الحديث هو خلوصه من الشوائب الخطابيه •

•

ثم ان الشعر الغنائى ذاتى من حيث مصـــدره ، ولذلك كانت نظرة الشـــاعر الى جمهوره ثانوية بالقياس الى اخلاصه فى تصوير أطواء نفسه ، وان لم تنقطع صلته به عن طريق التراسل فى المشاعر • ولكن الصلة بين الشاعر والجمهور كانت أقوى فى العهـــد الرومانتيكى الاوربى ، ويقابله فى أدبنـــا شعراء الديوان والمهاجرين الى آمريكا • ثم تولدت الرمزية فنفذت فى مفهوم الشعر الغنائى ، وسيطرت عليه ، ولن تزال ، حتى فى النزعة الواقعية للشـــعر حين ترتبط التجربة الكليه بواقع الشاعر ، فى رؤية واضحة • فبعـــد ان أقر الرومانتيكيون ســـلطان الشعر الغنائى فى تجارب نفسية عاطفية ذات وحدة عضوية ، خاضوا به فى صلات النفس بأمور المجتمع فى مضمون واضح سافر يمس الرومانتيكى فيه واقعه ليهرب فى أحلامه الخيرة ما طاب له ، على حين نحا الرمزيون بالشعر الغنـــائى منحى نفسيا محضـــا يتساءلون فيه عن المجهول ، تســـاؤلا يريدون أن يتعرفوا فيه على أشد أسرار النفس استعصاء ، ولا غايه منه سوى هذه المعرفه النفسيه • وفى هذا الادراك انقطعت صله الشعر بالعمل الاجتماعى ، وبالدعوات الثورية المباشرة ، فأصبح هم الشـــاعر الأول هو التعمق فى أطواء الذات لتتكشف عن معرفه ، قد تدفع الى توليد مشاعر يكون لها أثرها فى تحريك الارادة أو فى الرغبة ، أو فى الكشـــف عن حاجة ، ولكن من وراء الرؤية الشعريه النفسية التى لايقصد بها سوى الاستطلاع واســـتجلاء الحالات النفسيه فحسب ، وليس معنى ذلك ـ طبعا ـ أن الشعر الرمزى يقصد فيه الى الصياغة لذاتها او للبراعة فى الحلى اللفظيه ، او لمجرد التسلية او الرياضـــه الفكريه • فغاياته نفسيه انسانية بالانطواء والتعميق وان لم تتعـــد نطاق اطار التجربة والكشف عن أبعادها • ويستدعى الوقوف عليها جهدا فنيا من القارىء ليشترك مع الشاعر فى الفهم والوقوف على أسرار اللغة ، قد يدق أحيانا كثيرة ، مما دعا جماعه الشعر الواقعى التى تقصد الى رؤية شعرية محددة الى اتهـــام أولئك الرمزيين الخلص بان الشعر لديهم انما هو «أفيون» الصفوه !! ويظل الشعر الحديث فى اتجاهه السائد بعيدا عن أن يقترح حلولا عمليه لنظام العالم ، ولكنه يحرص على الدلالة على قلق الانسان وتوليد ذاته تجاه عالم يجهله ، عالم مضطرب يشعر فيه بالاغتراب والاستلاب ، فلم يعد الشاعر يحلم مطمئنا الى حلمه يستنكر به واقعه ساخطا على هذا الواقع ، لكنـــه أصبح يقضى على أحلامه بما يعتوره من شعور بانه بين شقى رحى مجتمع فى عالم آلى ، قد تهيا بدونه • فهو انسان لايغيب فى حلم يقظة كما عهدنا عنـــد الرومانتيكيين ، ولكنه يستيقظ مروعا من حلم • قد أفاق من غيبة السحر التى انتشى بها أســـلافه ، فاراد أن يستوحى امكانيات اللغه وسحرها لتصوير شعوره مخلصا لذات نفسه فى تحديد ما لا يحدد ، ووصف الرؤى العابره الهاربه فى مظاهر الحيـــاة اليومية الموقوته ، دون استنتاج للتجربه ، ودون توجيه خارجى ، اذ يترك الافكار تحيـــا فى أجوائها النفسية الطليقة • هذا ولا يعنينـــا الاسترسال فى شرح الموقف العام للشاعر الحديث ، بقدر ما نريد من اثر هذه النظرة الفنية فى التعابير والصوره ، فى ضوء هـــذه النظرة التى تمثل الاتجاه الغالب على شـــعرنا المعاصر والشعر العـــالمى كذلك ، وتتفق والوسائل الفنية للاطار العام للتجربه حتى عند ذوى النزعة الواقعية فى الشعر ، اذ ان هذه الواقعيه تترفع أن تجنح الى الواقع مباشرة بل تبعا •

فالشعر الحديث لايتلاءم والالفاظ التجريديه ، على حين يحرص الشاعر أن يرد المشاهد والمحسات

حالات نفسية • ومن أجل هذا لاينبغي تردادالعبارات او الالفـــاظ المطروقه دون أن يكون لها فى قرائنها ما يجدد دلالاتها وينبو بها عن الابتذال ، وليس ذلك من أجل الجزالة المعهودة فى الاسلوب القديم ، بل لتكون للكلمات قدرتها الكامله بوصفها وسيطا لحمل المعنى ، وشاهدا ، ومـــبارا نفسيا • وقد يكون من نافله القول أن نشير هنا الى ضروره توافق أصوات الشعر وموسيقاه مع الصـــور والمعانى والموقف ، بحيث تتمثل للقارىء ، ولو كانت قراءته صـــامته • والذى ننبه اليه ان تفوق الشاعر انما يتضح أولا فى اختيار الالفاظ ، وتواليها على الصور والموقف ، بحيث تغمر الموقف فى التجربة بضـــوء خافت دون تصريح ودون انبهام •

ولنضرب مثالين من الشـــعر فى أولهما تتحـــدد الرؤيه كما فى الطابع القديم ، وهو يتمثل فى أبيات نسيب أرســـلان السابقة (ويمكن أن نشير كذلك على سبيل التمثيل له بقصيدة « أخى » الشـــهيرة لميخائيل نعيمه) والمثال الثانى تهوم فيه الرؤية على نحو ما هو سائد فى الرمزيه الحديثة ، كما يبدو فى موقف الشاعر خليل حاوى ، فى قصيدة « السجين » من ديوانه : « نهر الرماد » • فالسجين هو الشاعر نفسه ، وهو سجين المدنية بآفاتها التى جعلته فى صورة ميت لايستطيع أن يتعرف نفسه بعـــد أن اطبقت عليها جدران رتابه العيش • والشاعر فيها يحس بوطاة هذا السجن ، وهذا الاحساس نفســـه معـــاناة ، فهو بدء الوعى الرهيب فى طريق تلمس الحياة الجديدة بميلاد جديد ، ولكنها حياة يرهبها الشاعر بقدر ما يرجوها ، فهى عبء وتمزق وتبعه ، وابعاد وجود خصب • وتلك قضية عامه من قضايا الشعر العالمى المعاصر ، سادت فيه بسبب النزعة التعبيرية •

وتتوالى الاستفهامات التى تشف عن لهف الحيرة ، ووله الشـــعور المشـــبوب ، ثم الكلمات الموحية فى قراءتها ، وهى التى تحيل الرؤية المـــادية حالات نفسية ، مثل « كابوس الجدار » و « الكوى العمياء » ، و « الصبح العميق » • ثم تسود المفارقة العامه بين الرجاء والحذر ، والخوف والسأم ، مع الفاظ تدل على العدم والفراغ ، ونفى الوجود ، ومع الاضـــمار الذى يجعل من الآخرين الذين عليهم تبعـــة موت الحياة « فئرانا » بعثرت أرجلهم أشلاء روحه ، ثم يخاف من بعثه أن يتعرض لضحكاتهم ، « ضحكات الصغار » •• ونكتفى ببعض أبيات القصيدة محيلين عليها فى الأصل :

رد باب السجن فى وجه النهار
كان قبل اليوم يغرى العفو
او يغرى القرار
• • • • •
قبل ان تمتصنى عتمه سجنى ••
قبل أن تنحل اشلاء السجين
• • • • •
هل اخليها ، اخليها وامضى
خاوى الأعضاء ، وجها لايبين
شبحا تجلده الريح
وضوء الشمس يخزيه
وضحكات الصغار
يتخفى من جدار لجدار ؟

فصور التجربة من واقع الحياة العابرة ، ولكنها تقيد ما هو عابر ، لتجعل منه نســـيجا جديدا . يبين عن موقف نفسى مستعص فى ذاته ليصفى به الشاعر حسابه فيما بينه وبين نفسه ، وهو موقف يستلزم أن يشارك فيه القارىء ليخلق لنفسه نظير هذا الشعور الانسانى ، ثم ليتاثر به انسانيا ماشاء• فجمال الشعر فى ايحائه ووســـــائل ايحائه ، وهو لايستدعى الغاية الخلقيـــة المباشرة ، بل من حيث سموه بالروح بالتجاوب مع الرؤية الشعريه الصادقه فى جوهرها ، سواء عرضت لتصوير القبح تصويرا فنيا أم تغنت بالحسن الذى يعوز • فوراء مثـــل هذا الجمال صورة الحقيقة او الخير ، من حيث ان كلا منهما اتساق فى ألحان الكون ، يؤذى الانتقاص منه الشعور الرهيف كما يؤذى النشاز الموسيقى فى « سمفونية » النظام العالمى • وهذا الســـمو الفنى ينفذ اليه الشاعر ، ويستولى على القارىء بوسائل الايحاء اللغوية فى الكلمات التصويرية ، والأصوات المعبرة ، وموسيقى العبارات ، واشعاعات المدلولات فى تراكيبها ، حتى «ليصير النحو،النحو الجاف نفسه شيئا كالسحر ، تستدعى به الأرواح مثل الرقى ، وتنبعث الكلمات وقد اكتست لحما وعظما ، وكذلك الاسماء تخطر فى جلالها الذاتى ، والصفة تضفى على تلك الكلمات غلالات والوانا شفيفة ؛ والفعل ؛ وهو مبعث الحركة ؛ يدفع بالجملة لتنطلق » . على أن الغموض الذى أشرنا اليه لاينبغى بحال أن يكون مصدره التركيب ، بل الظـــلال المنبثة فى الرؤيه الشـــعريه الجليلة ، خلف نقابها ، وخلف غابات الرموز من صور الطبيعة والناس ، تستحيل معطيات نفسية • فالشاعر لايبدو غامضا الا على الرغم منه ، كما يقـــول فاليرى ، لايغـــاله فى متاهات النفس ، ولتعمقه فى أبعاد الحياة والوجود من خلال النفس • واختيار الموقف كاختيار الكلمات ذو أهميـــة كبيرة فى هذا المجال • فهناك كلمـــات مطفأة لاجدوى فى محاولات اشعاعها ، كالتكنية بالرغيف عن القوت ، وبالقذيفة عن القـــوة ، فمثل هـــذه تندرج فى باب الاستعارات القديمة • وقد تشع الكلمات على حين

هى ليست باســـــتعارات ولا تشبيهات . كما ان الكلمات المشعه التى هى فى ذاتها بمثابه المســـبار النفسى ، قد لاتصادف ـ اذا أسىء اختيار الموقف ـ غورا تغوص فيه ، فترتد خاسئة . فمقدرة الشاعر فى صياغته مرتبطة ـ ضرورة ـ بآفاقه الكونيـــــة والنفسية التى يرتادها . وحول هذه المعانى تدور كل المعايير الفنية لتقويم الشعر فى مفهومه الحديث ، فاذا وضع الشاعر لنفسه غاية خلقية منذ البدء نال ذلك من رؤيته الجمالية ووسائل تصويرها الوجدانية على حسب مالدى الشاعر منها .

وكما ينال من الشعر الغنائى أن تتسرب اليه لغة الخطابة كما رأينا ، ينال كذلك من اللغة المسرحيه أن تتسرب اليها « غنائيـــة » الشـــعر ، او اللهجة الخطابية . ذلك أن المسرحية عمل اجتماعى يدور موقفه على أشخاص يتبادلون صلات فى أمر من الأمور يتخذ كل منهم تجاهه مسلكا ، يجلو عن ناحية من نواحيه . فهم متآزرون جميعا على توضيح جوانب الموقف العام فى المسرحية برغم اختلاف مسالكهم . وهذا الاختلاف يتمثل فى الصراع الحيوى الذى يبدو عامل تفريق وتجميع معا فى الموقف المسرحى . فاشخاص المسرحية « يفعلون » ـ على حد تعبير أرسطو . وكلمه « دراما » وهى التى ترادف التمثيلية فى الأصل ، كان معناها فى اليونانية « الفعل » أو « الحدث » ، وقد ارتبطت فنيا بالابعاد النفسية والصراع فى صورة من صوره على تقـــــدم المسرحيـــــات والفن المسرحى فى مدى العصور .

وعلى الرغم من ان المسرحيات نشأت شعرا ، وتراثها فى الشعرية ممتد عريق ، قد تنبه ارسطو الى ان لغة الشعر المسرحى ينبغى أن تكون مدنية ، يعنى بذلك أن تكون ملائمه لموقف الشخصيه ، خالية من التكلف . ويعيب أرسطو على بعض معاصريه أنهم يجعلـــون شخصياتهم المسرحية يتكلمون بلهجة الخطبـــاء . وحيث ان اللغة فى المسرحية عمل ، على الشخصيات ، اذن ، أن تسلك فى حديثها ولهجتها بحيث لاتلقى بالا الى جمهورها ، كأنها فى مجرى الحياة تتصرف وتتحدث . فلا تتوجه الى الجمهور ، لاصراحة ولا ضمنا ، كأن الجمهور غائب ، او كأن بينها وبينه حجابا . هو مايسمونه فنيا : « الجدار الوهمى » وهو ما يقدر أنه يفصـــــل المثلين عن الجمهور . والخطر على لغة المسرحية أن تصبح خطابية بتوجهها للجمهور ، أو بطغيان الوجوه البلاغية عليها ، او وجود الخصائص الخطابيه فيها ، من التكرار والاستصراخ واستخلاص العبرة وما اليها . ومن المآخذ التى لم توجد الا نادرا فى مسرحيات شوقى الشعرية ، انه كان يلجأ أحيانا للغة يبدو فيها الطابع الخطابى ، كموقف رثاء أكتافيوس لصـــديقه أنطونيوس فى « مصرع كليوباترا » . واذا كان الطابع الخطابى قليلا فى مسرحيات شوقى فان « الغنائية » قد طغت على لغة شوقى المسرحية . وهذه الغنائيه تقف بالحدث ، وقد تبدو فى صـــــورة حدث عارض يضر بالوحدة الفنية ، ثم انها تنال من أخص خصائص اللغـــة المسرحية ، نقصد « الحركه » . فاللغة المسرحيـــة حركية (= ديناميه) ترتبط فى حركتها بمجرى الحدث ، وتشـــترك بها فى تحديد العــــلاقات الاجتماعية ووجهتها الدائبة المسير نحو المصــــير المشترك . فالحوار المسرحى عمل ، لا صور تمثل مشاعر كما فى الشعر الغنائى . ونعيش بهذا الحوار فى عالمنا المدنى ، فلا غرابة فى اللغة ، ولا تعقيد فى التركيب ، ولا خطابـــه فى اللهجة ، ولا غنائيـــة فى الصور .

❁

وقد غلب النثر على المسرحيات فى العصر الحديث . والجملة فى النثر المسرحى قد صيغت أصلا لتقال ، لا لتقرا كما فى القصه ، ولا لتحكى كمـــا فى الملحمة مثلا . والجملة المسرحية من هذه الناحيه تشبه ـ شبها سطحيا ـ الجملة الخطابيه كما قلنا ، ولكن الجملة المسرحيه تنطقها الشخصية لتواجه بها موقفها الحيوى من ذات نفســـها وموقفها من الشخصيات الأخرى معا . والجملة المسرحيه لافضول فيها ، ولا تكرار ، فيجب الا يبررها فى مجرى الحوار المسرحى سوى فكرة الشخصية التى تنطقها ، وطبيعتها ، كما يجب أن يلحظ صداها فى الشخصيات المسرحيه المتوجه بها اليها ، بحيث تتميز بها الشخصية ، ولا تتشابه مع الاخرين . وعلى الكاتب المسرحى أن يراعى أن لغته مع ذلك أدبيه ، كى يختار الجمل والالفاظ التى تتكون منها الجمل ، والمعنى الذى تتآزر الالفاظ على تصويره ، فى دقة واحكام ، دون تكلف او فيهقة تنبو بهما الجملة عن المألوف ، أو تخرج عن الاحتمال فى صدورها عن مثل تلك الشخصية . فلغه الفن ـ برغم أنها مدنية كما قلنا ـ ليست نقـــلا للواقع . وليست الواقعية اهمالا لدقة الاسلوب وعمق دلالاته فى قرائن ما يساق من عبارات . وقد توهم كثير ممن يتصدون للنقد عنـــدنا أن الواقعيـــة لاتعنى بالعبارة أو أنها تستلزم الابتـــذال فى الصياغه ، مجاراة للواقع .

ولا نقر التنافى بين الواقعيه واحكام الأداء اللغـوى ونستشهد مرة اخرى بقول « زولا » رأس الواقعيـــة الاوربية : « يأثم المرء كل الاثم حين يكتب فى أسلوب سيىء . وليس سوى ذلك من جريمة فى الادب تتم عليها حواسى . ولا ادرى اين يضع المرء الاخلاق حين ينزلها منزلا اخر . الجملة المحكمه الصياغة فى ذاتها عمل طيب » .

ومن هذا الجانب تبدو الجمل المسرحية لدى كبار الكتاب الواقعيين ذات ايقاع وأبعاد شعورية يتجلى

فيها طابع شعرى واضح ، برغم أنها مصوغة نثرا · ويلحظ بحق ت · س · اليوت أنه برغم نفى الواقعيه للشعر من المسرح نرى ابسن وتشيخوف ــ وهما من آباء الواقعية ــ يضيقان بالنثر وحدوده، فللغتهما طابع شعرى ·

ومنذ تشيخوف وبيراندلو ، وعلى الأخص منذ التعبيريين ، ثم كتاب مسرح العبث ، أصبح للغة وظيفة درامية ، اذ تلعب هى نفسها دورا فى الكشف عن عزلة الوعى ، مما يمثل جانبا جوهريا من ازمة المدنية الحديثة ومن شعور الانسان بالاستلاب فى عالم أفسده وفسد به · فالحوار عند التعبيريين غالبا ما يكون فى الحقيقة بمثابة حديث فردى (مونولوج) اذ ليست المحاورة سوى تعلةظاهرة لتحريك مايجيش به اللا شعور الحبيس المختنق · ويخيل على مسرحيات يوجين أونيل ، مثلا مسرحية « القرد الكثيف الشعر » و « الامبراطور جونس » · وفى مسرحيات العبث تتوالى الجمل لاهثه ، ضامرة الأجزاء ، مقطعه الأوصال ، تطفو على سطح وعى مبهور ، فتصور ابعادا بذاتها هى التى يدور عليها ذلك المسرح : ان اللغة أصبحت آليه انطوى فيها الانسان على وعيه الفردى ، ففقد شطره الاجتماعى ، وهو جوهر انسانيته · فالشخصيات فى تلك المسرحيات فارغة جوفاء قد استلبت من ذات نفسها كما يبدو فى لغتها · واللغة لكى تؤدى هذه الدلالات العميقه بذاتها لابد أن يطوعها كبار العباقرة · فتصوير التفاهة ليس معناه تفاهة التصوير ، وسطحية الوعى غير الوعى بالسطحية · ولهذا كانت لغة اولئك الكتاب ــ حين يصورون المشاعر العابثة والشعارات الانسانية الجوفاء ، وضلال الوعى المنعزل المحموم معا ــ لغة منتقاة خلاقه لها بعمق دلالاتها طاقات قد تفوق التصوير الشعرى نفسه · وفى هذه المجالات لانعلم من يجارى فى المقدرة الفنية (صمويل بيكيت) فى مسرحياته · ويضيف هذا الكاتب الى لغته المسرحية خاصه أخرى هى ايقاع يعتمد فيه على مدة النطق لكل جملة ، وعلى مايتخلل الجمل من سكتات هى فى نفسها جزء من الايقاع العام للعبارات ، كما يعتد الموسيقى بمدى الصمت بين الانغام على انه فى ذات نفسه جزء من اللحن · وبهذا تكتسب لغة مسرحياته طابعا ايقاعيا شاعريا فى أصواتها وصمتها ، وهو ايقاع يطابق بين لغة الحديث ووظيفته النفسية ، حين يصير الصمت كلاما بايحائه ، على حين يصير الكلام بمثابة صمت فى مجرى الحوار ، اذ يصبح نافذة مغلقة على ذات النفس ، لا اداة تراسل مع الآخرين كعهدنا بالكلام ·

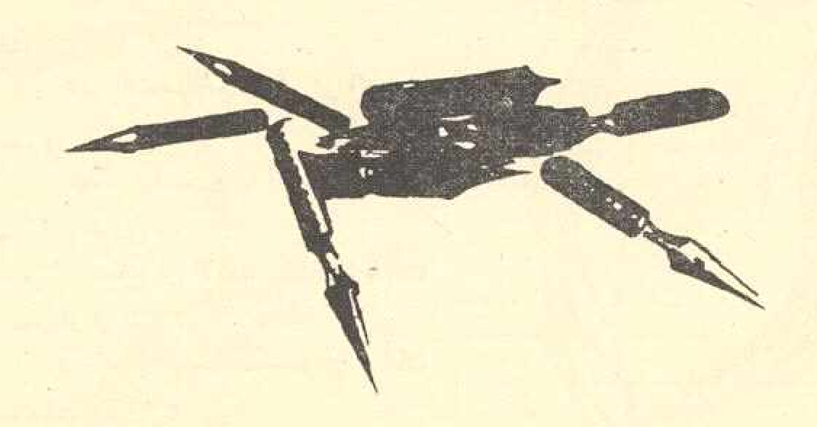
خذ مثلا مسرحيته : « نهاية اللعبة » يقصد لعبه الحياة · فشخصيات المسرحية نهب لقلق ميتافيزيقى فى موقف يفترض المؤلف أنه متأصل فى كل متفرج سلفا ، فهى تتحرك فى شبه كابوس ، وقد سلبت كل وسيلة للتفاهم بعضها مع بعض على أمر من الامور حتى على سوء التفاهم نفسه · وفى المسرحية « هام » السيد القعيد الضرير ، يتحرك على مقعد ، لايستطيع القيام من قعود ، و« كلوف » الخادم المتصلب الساقين لايستطيع القعود من قيام ، والاب والأم فى صندوقى قمامة ، قد قطعت سيقانهما ، وبهما بقية حياه لن تلبث أن تنتهى فى مجرى المسرحيه · والذى يهمنا هنا جلاء الخصائص اللغويه التى ربما تتضح بموجز ما قلنا فى موقف المسرحية ووظيفة اللغة فيها ، على انها تتضح كل الوضوح بالرجوع الى الاصل · وحسبنا أن نذكر شاهدا هنا بعض عبارات « هام » ــ ولنتأمل فيما تتطلبه هذه الجمل من اختلاف حدة الصوت ومدته ، ونبراته ، وما يتخللها من مدد السكتات ــ حين يقول « هام » : « أبى ؟ (مده) أمى ؟ (مدة) كلبى ؟ ·· (مدة) اية أحلام ! (مدة) كم أشتهى أن يعانوا بقدر ما تستطيع هذه الموجودات أن تعانى · ولكن هل هناك قيمة لصنوف المعاناة ؟ قد يكون ! (مدة) كلا ! كل شىء مطلق (فى اعتداد) . كلما كبر المرء امتلأ ، وكلما امتلأ فرغ · (يتهانف) يا كلوف ·· (مدة) لا ! أناوحيد (مدة) اية أحلام ! احلام بصيغة الجمع ! تلك الغابات (مدة) كفى ·· آن أن ينتهى هذا كذلك بالنجاه ·· (مدة) وبرغم ذلك اتردد ، أتردد أن ·· أنهيه ·· نعم ، هو كذلك ·· آن أن ينتهى كل هذا ، على انى ما زلت أتردد فى (يتثاءب) انهائه (تثاؤب) عجبا ! ·· ماذا بى ؟ .. » . فالجمل المبتورة الممزقة الأنة ، المختلفة الطابع بالنطق وامكانيات النطق وحركة الالفاظ ، مردها الى عبقرية فنيه ، تستنفد طاقات اللغة لأغراضها التصويرية ، فى جنس أدبى موضوعى فى الأصل ، أصبحت اللغة نفسها فيه ذات دور خاص وذات عمق شعرى نفسى · وليس هذا بميسور الا بمراس طويل للغة وامكانيات أساليبها الذاتية الاجتماعية · وهذا مجال يطول شرح دقائقه ، ويتسع لكثير من الموازنات والمقارنات ·

❂

وبرغم هذا الدور اللغوى الشعرى الطابع لبعض المسرحيات الحديثة ، يظل الفرق بين الشعر الغنائى فى مفهومه الحديث ، والشعر المسرحى ، واضحا ، حتى فى هذه الاتجاهات الحديثه التى يختلط فيها الشعر بالنثر فى مجرى المسرحيه · فالشعر المسرحى حركة وعمل يتقدم مع الحدث ، على حين يبقى الشعر الغنائى غوصا واستبطانا وحركة نحو الأعماق · ولنتأمل فى طابع مايبثه بريشت من شعر فى مسرحياته لنستجلى تلك الخاصه الجوهريه للشعر فى المسرحيات سواء قديمها وحديثها ، متخذين مثلا أبياتا من مسرحية « سيدة سيتزوان الفاضلة »

تقولها « شين تى » فى اخلاصها الاحمق للطيار المفلس الذى يستغلها ، تصف حيرتها فى شعورها نحوه بالحب له والنفور منه ، وهو شعور يجمع بين طيب الطوية والأثرة والعناء وتسلط الشر ورهبة البؤس ، وهو شعور مدعاة تفريق وتقريب بينهما على أساس من واقع الصراع الحيوى الذى تخوضه « شين تى » وحبيبها المستاثر ، يتجلى ذلك كله فى قولها (شعر فى الأصل) : « رأيته ليلا ، خداه فى نومه منتفخان ، يثيران الاشمئزاز ، وفى الصباح أمسكت بصدرته ، وقد مزقها الجدار . وحينما رايت لؤم ضحكته ارتعت ، ولكنى رايت خروق حذائه فاحببته كثيرا » . فالابيات جزء من الحركة العامه النفسية المتسقة مع الحدث والأشخاص .

وانما تحدثنا عن الخطابة ومستوى ماتتطلبه لغتها لنرى مستوى تلك الخصائص الخطابية بالقياس الى لغة الأجناس الادبية الخالصة ، فى ضوء تطور مفهوم الادب ورسالته . ومن ثنايا ما شرحنا من خصائص المستويات تراءت خصائص لغة الأدب فى مفهومه الفنى الرفيع ، أنه فى مختلف مستوياته بين الغنائيه فى الشعر والموضوعية فى المسرحيات ، يثير الشعور الصادق فى ذاته اما بالتعمق فى البعد النفسى باستنفاد طاقات الصياغة واشعاعات اللغه الايحائيه ، فى الشعر الغنائى ، واما بامتداد الابعاد النفسية والاجتماعية من خلال موقف انسانى تقوم الصلات فيه مقام الاستدلالات الشعورية التحليلية ، لموقف هو اجتماعى بطبيعته ، كما فى المسرحيات . ولغة هذه المسرحيات محددة بالمسلك المدنى للشخصيات فى حوارها ، وهو حوار اجتماعى مدنى ، ولكنه ليس مباشرا بتوجهه للجمهور كالخطابه . ولهذا كان لابد أن يتوافر للفن الرفيع صفة الترفع عن التصريح . يكون ذلك فى الشعر الغنائى بالبعد عن تسمية المشاعر ، فعلى الشاعر أن يعبر عما يشير اليها ويوحى به دون تعيين له . وأما فى المسرحيات ـ ونظيرها القصه ـ فان الشخصيات ولغة الشخصيات ليست فى مجرى الحدث العام سوى وسيلة من وسائل جلاء الموقف وتحليله ، فهى بمثابة رموز كلية لقضية معقدة . والموقف فيها موضوعى بطبيعته . ونتيجة لصفة الموضوعية الخاصة فى المسرحية او القصة ، ولصفة «المعادلة الموضوعية» فى البعد عن التصريح فى الشعر الغنائى ، توافرت للادب صفة الصدق فيما بين الكاتب وبين نفسه ، اذ يتراسل مع جمهوره بسمات وايحاءات ورموز أو ما يعادل الرموز من شخصيات ، لها قوتها الضمنيه بصلتها بالواقع وطاقات اللغة وطبيعه الكون ، دون تدخل سافر . ولهذا كانت لغة الادب وظيفتها اثارة الشعور قبل اثارة الفكرة ، ولكن لابد من ان تتراءى الفكرة من وراء الشعور ، والفكرة الادبية التى تتراءى من وراء هذا الشعور لها صله بحقائق نفسية واجتماعية أعمق من تلك التى تثيرها لغة العلم والحقائق المجردة ، لان اللغة فى مجال الادب تغنى بدلالاتها الايحائيه ، وهى الدلالات التى تستعصى على اللغة التجريديه الوضعية . ومن ثم كان للغة الادبية صلة بالفكر وصلة بالارادة عن طريق الشعور الذى هو بمثابة المحرك الاول للارادة بسبب ما له من التأثير النفسى ، وهو تأثير قد يكون للمشاعر فيه سلطان المبادىء أو العقائد . واذن فللمستويات الادبيه صفات مشتركة توحد ما بين الأجناس الادبية برغم اختلاف تلك المستويات اختلافا جوهريا بدونه تخفق تلك الأجناس فى أداء رسالتها الانسانية التى تشترك فيها جميعا بتوافر الأداة اللغوية الخاصة بكل منها .



إحسان عبّاس

أحد عمالقة الأدب العربي الحديث

كانت حواجز الزمان والمكان بيني وبين إميل حبيبي ذات سلطان قادر قاس، حرمنا من اللقاء، وكان هو - كما كنت أنا - نخشى أن لا نلتقي قبل رحيل أحدنا عن هذه الدنيا، فكان ما خشيناه، هكذا ذهب إميل من دون أن أودعه، ولكن على الرغم من كل ذلك، فقد كان رفيقي في رحلتي الطويلة، بالروح والنجوى، كما كنت رفيقه في كل كتاب كتبه.

قطعنا معاً مرحلة الدراسة الإبتدائية وسنتين من المرحلة الثانوية، وكان إميل في هاتين المرحلتين ملغي الإتجاه، متفوقاً في الحساب والجبر والهندسة، ولهذا كان اتجاهه إلى القصة والرواية والمسرحية يعد في ذاته نبوغاً. إن الحياة هي التي فجرت لديه طاقة أدبية كامنة، لأنها كانت مليئة بالتحديات، وحين سار قلمه في هذا الإتجاه، جرى فيه متفرداً في دنيا الإبداع.

لم يلجأ إلى محاكاة نموذج جاهز بل ابتدع طريقة جديدة في الكتابة السردية، وحين يجيء الأوان لتعدد مختلف الإسهامات الأصيلة في الإبداع الفلسطيني (بل العربي)، سيكون من الصعب على مؤرخ ذلك الإبداع أن يصنّف إميل حبيبي في «خانة» يشاركه فيها آخرون، بل سيجد مؤرخ ذلك الإبداع أنه كان نسيج وحده، في ما أبدع، حتّى أنه كان في كل مرحلة يتفوق على نفسه، وسيجد أن «سداسية الأيام الستة» و«إخطية» و«المتشائل» و«خرافية سرايا بنت الغول» تجمعها وحدة الكاتب وتباعد بينها ذرى متدرجة في طبيعة الإبداع. أكبر تقصير أؤاخذ به نفسي أنني لم أكتب عن «أدب» صديق عزيز، واكتفيت بأن أشعر بالاعتزاز بأن لي صديقاً ليس من السهل أن يبلغ شأوه الآخرون. ولكن: هل كان في مقدوري أن أكتب عنه بمستوى أدبه؟ ذلك ما أشك فيه، فإن الإبداع «المعجز» يمثل أكبر تحد للناقد.

سألني أحدهم: لماذا لا تكتب عن المتنبي؟ فأجبت أنه ليس من السهل أن يتصدى المرء للكتابة عن العمالقة، وإميل كان، في ما أنتجه، أحد عمالقة الأدب العربي الحديث.

(*) الكاتب ناقد فلسطيني مقيم في الأردن.

قضية شهر زاد !

أحلام شهر زاد

كانت أحلام شهر زاد هي التي حركتنا للكتابة، وكان جديراً بنا أن نبدأ الكتابة عنها، فإن العهد قد تقادم على شهرزاد الحكيم، وعلى قصص دي رينييه من قبلها، وعلى القصر المسحور من بعدها، ولكن الحديث كما يقولون ذو شجون. وإذا كان علينا أن نعتذر فعذرنا أننا ما كنا نقدر أن نقول كل ما نشاء، أن نقوله استطراداً من معنى إلى معنى، وانتقالاً من موطن إلى موطن، لأن الذي يجب أن يتكلم عن أحلام شهرزاد، لابد أن يعرض لقصص شهرزاد، فإن الأدب ما هو إلا بناء على بناء، وتطور في الخلق من بعد تطور.

فإلى أحلام شهر زاد أخيراً !

كان أسلوب الأستاذ الجليل الدكتور «طه» في هذا الكتاب هو الأسلوب الذي نعرفه له ... لا أستطيع أن أصفه بأكثر من أن أصف الأثر النفسي الذي يحدثه في. سألني مرة صديق فاضل عن رأيي فيه، فقلت بعد تفكير: إني كنت منذ دهر أغشى في أوقات الصيف حمام (سان استفانو) بالإسكندرية، وكنت أرى فيه عواماً ما رأيت مثله في (سلاسة) طريقته. كان يضرب بيديه ضرباً هيناً ويضرب بساقيه ضرباً هيناً، فكأنما هو حوت من تلك الحيتان الأليفة التي تنساب في الماء في رشاقة وتتلاعب في نعومة تشبه نعومة الأنغام الموسيقية، فكان لا يعنيني أن أسأل نفسي عن هدفه، ولا عن سرعته أو بطئه، إذ كان أسلوبه يستولي على كل مشاعري استيلاء. وأنا إذا قرأت ما يكتبه «طه» شعرت بمثل ذلك، فلا أسأل نفسي عن شيء، ولا أنظر إلى شيء، سوى هذه السلاسة الموسيقية التي تغلب على كل ما دونها. ولم يتغير رأيي في ذلك الأسلوب عندما قرأت أحلام شهر زاد. فإنه استولى على مشاعري كما كان يفعل دائماً، واكتفيت منه بما لمست من متعة فائقة. ولم أجد دافعاً يدفعني إلى أن أتكلف من المشقة مثلما تكلفت في فهم صاحبتها شهر زاد الحكيم، لأن جمال الصياغة وموسيقاها كفيلان بمؤونة مثل هذا التكلف. ولكني مع ذلك راجعت نفسي وكاوحتها، فإنه ليس من الإنصاف أن أجهد نفسي لأفهم معنى شهرزاد «الحكيم»، وأتلمس مقصده في شيء من العسر والمشقة على حين لا أسائل نفسي عن مقصد «طه» من كتابه. وأقبلت على الأحلام أقرؤها مرة ثانية ومرة ثالثة وكنت في كل مرة أخرج من القراءة قانعاً بما نلت من متعة، ولم أحمل نفسي مشقة ولا قسراً في فهم معنى تلك الرموز التي جعلها الدكتور مطية لمعانيه، كما فعل الحكيم من قبله. يا لهؤلاء الأدباء، ويا لرموزهم !

إنا نريد أن نفهم وأن نستمتع بما يكتبون، فما لهم يكلفوننا عنتاً ومشقة في فهم مقاصدهم ؟

تُرى ما الذي يحمل أديبينا الكبيرين على هذه الطريقة التي تذكرنا بطريقة فلاسفة القدماء في إلغاز من يقرؤهم، ربما لم يكن قد بلغ من الفلسفة ما يعينه على تحدي إلغازهم بفهمه الخاص وعقله الواسع وإدراكه لطرائقهم في الرمز والإشارة ؟

لاشك أن هناك معاني واضحة نفهمها من الأحلام ونعجب بها ونقرها. هناك معان لو وضعت بعضها إلى جنب بعض لكانت سلسلة بديعة من الحكم الاجتماعية والسياسية. قالت فاتنة لأبيها ملك الجان «فإن هذه الحرب كما كنت تقول لا تمس رعيتنا ولا رعاياهم من قريب أو بعيد، وإنما هي شهوة جامحة تدفعهم إلى الشر والكيد» ثم قالت: «وما ينبغي أن نقاص نحن ونشقي الأبرياء، وما ينبغي أن نمس رعيتنا أو رعية أعدائنا بسوء» ثم قالت لقائد الجيش تؤنبه على شدة حرصه على الحرب: «من شاء منكم أن يقاص فليقاص بنفسه لا بالأبرياء من جنده.»

ثم تحدثت إلى وزيرها عن الملوك الذين شنوا الحرب طمعاً وطغياناً فقالت : « فإذا مثلوا بين يديك أو بين يدى وكلائك نخيرهم بين الموت وبين أن يشهدوا على أنفسهم بالطغيان وإهدار حقوق الشعوب ... فأيهم اختار الحياة وأشهد على نفسه أنه طاغية مهدر لحق شعبه ، فليخلع نفسه من الملك وليلق إلينا بيده ونحن نسلمه بعد ذلك إلى وطنه يصنع به ما يشاء » .

لا شك أن هذه وأمثالها سلسلة من الحكم الصادقة يسوقها المؤلف في ثنايا كتابه واضحة ، ولا شك أن فيها مقنعاً لمن أراد مغزى أو قصداً ولم يكتف بما دونها من الأسلوب والموسيقى .

ولكن مع كل ذلك ما هي تلك الرموز الكثيرة ، وماذا يقصد المؤلف منها ؟ ماذا تمثل شهرزاد هنا وماذا يمثل شهريار ومن الذى يختفى وراء رمز طهمان ووراء رمز فاتنه ابنته ؟

لقد أصبحت القصة في العالم كله مطية الأدب إلى كل دعوة يريدها وكل فلسفة يريد أن يبسطها ، والقصة العربية اليوم ترفع رأسها ناهضة ويحفل بها هذا الجيل الناشئ من أدباء الشباب ، فهى جديرة بأن يتحدث عنها أهل الأدب بما يخطر لهم .

وسر القصة هو ذلك الخداع الذى يخدعنا به المؤلف حتى نعتقد أنه يصف لنا ما شهد وما عرف ، فلا يزال يسوقنا مع خياله حتى ينتهى بنا أسير إلى أن نرى ما يراه هو وأن نحس ما يحسه وأن نشهد ما زعم أنه شهده . كل ذلك يفعله المؤلف بغير أن يشعرنا أنه على إرادته أو أنه ينصحنا أو أنه يعلمنا .

فالقصة نوع من الاستهواء ، ولا بد أن تقدم لنا ما يؤدى إلى ذلك الاستهواء من إبعاد لعقلنا الواعى واستيلاء على خيالنا . ولا يتم للقصصى ما يريد إلا إذا نجح فى أن نعيش معه فى عالمه الذى يريد أن ينقلنا إليه . ويجعلنا ندرك لذة ذلك العالم ومدلول ألوانه . لا بد له أن يصور لنا ذلك العالم تصويراً يخيله إلينا كالحقيقة ، ولا بد أن يمزج وصفه بما يثير العاطفة حتى تغلب العقل الواعى ، وأن يجعل أشخاصه تتحرك حركة لينة طبيعية ، وأن يجعلها تتحدث وتحس وتفكر كما نحس ونفكر حتى نأنس إليها ونحسب أنها بعض من نعرف من الأحياء ، والقصصى لا يستغنى عن أن يصف لنا المنظر الذى حول هؤلاء الأشخاص ، حتى كأننا نراه ونرى من فيه وأن يجعل صور هؤلاء الأشخاص بحيث لا تغيب عنا صفات أجسامهم ولا مظاهرهم ولا خلجات نفوسهم ولا تفوتنا لفتة من لفتاتهم أو لمحة من لمحات التعبير على وجوههم .

كل هذه من ضرورات القصة إذا شئنا أن نسمى الأمور بأسمائها . فهل نجد ذلك كله فى «أحلام شهرزاد» ؟ [illegible] كثيراً من مميزات القصة فى القصر المسحور ولكنا عندما قرأنا الأحلام قرأناها بالعقل الواعى ولم يتخذ بنا المؤلف خلاله الخداع التى تميز عالم القصص .

[illegible] فنقول : إنه لا يصير الفكرة [illegible] بالعقل الواعى بدلا من أن يدسها إلى النفس فى خداع الخيال . وللأدباء طرقهم التى لا يتقبلون فيها جدالا .

ولا ينبغى لنا أن ننتهى من هذه الكلمات بغير أن نعرج على الكلمة القصيرة التى كتبها صديقنا الأستاذ كامل الشناوى فى قضية شهرزاد ، فقد كانت تلك الكلمة مثار هذا الحديث الطويل كله . قال الأستاذ إنه رأى شيئاً من التشابه بين شهرزاد «طه» وبين شهرزاد «الحكيم» ، وإن فى الأحلام ألفاظاً توافق بعض ما جاء على لسان شهرزاد الصاحية ، وقال إن هذا عنده غثاثة وقوع الحافر على الحافر ، وكأننا به يريد أن يقول إن طه قد نقل من توفيق . ولسنا نظن إلا أن صديقنا الأديب قد أراد أن يثير مناقشة تبعث شيئاً من الحرارة فى هذا الجو الفكرى الراكد .

كأننا به يريد أن يبعث تلك المناقشة القديمة من مرقدها ، تلك التى كانت تثور بين حين وحين ، فينقسم لها

الأدباء إلى طوائف وشيع ، لكل منها دوافع ومناهج ، ولكل منها نحت وشق وترفع وتخفض ، أقصد تلك المناقشة التي كانوا يثيرونها حول ما يسمونه « السرقة الأدبية » . كان الأدباء يبحثون عن لفظ يشبه لفظاً ، وعن معنى يشبه معنى فتعلو أصواتهم متنادين أنها السرقة ، وكانوا عند ذلك يقتسمون المعنى والألفاظ حسبما تشاء لهم دعوتهم الأدبية ، ويجدون في ذلك لذة وتسلية . ولا ننكر أنهم أعطوا اللغة العربية بنوع فذ من أنواع الأدب يندر له شبيه في الآداب الأخرى ، ونحن اليوم إذا ألقينا نظرة إلى أدباء العرب في العصور المتباعدة لم يخل قلبنا من أثر هذه الصيحات ، حتى لنكاد نتصور أن أدباء العروبة كانوا جميعاً يقترفون هذه الجريمة الشنعاء .

ولقد فكرنا في تفسير هذه (الظاهرة) ، فلم نجد لها إلا سبباً واحداً ، وهو أن أدباءنا كانوا ممن أدركتهم الحرفة ، فلم تكن لهم [illegible] ولا [illegible] من الإبل ولا البقر ولا الشياه ، فكانوا يتحولون إلى [illegible] الأقوال فيسمون ما عند أحدهم من لفظ أو معنى [illegible] التي يطمع الناس فيها ويسرقونها ، وهم بذلك إنما يتملقون لكبريائهم ويعوضون أنفسهم عما فاتهم من مادة هذه الحياة . فهل يريد صديقنا الأديب أن يحاول اليوم مثل هذه المحاولة ؟

إننا نخالف الأستاذ الشاوي في أساس الرأي الذي ذهب إليه . فلسنا نرى أن في الأدب شيئاً اسمه سرقة ، بل إن الأدب في أسمى معانيه ما هو إلا لقى قد امتزجت به عناصر مختلفة ليس فيها من جديد يبدعه الأديب سوى فنه وأسلوبه ونظرته وفلسفته .

هل الأديب إلا كالموسيقي أو الفنان الذي لا يمكن أن ينفق في أدبه إلا من الثروة التي تجمع عنده من أصداء الأدب والفن في العصور الماضية وفي عصره الذي يعيش فيه ؟ لا نظن أن هناك أديباً جديراً بكلمة الأدب لا تنعكس في أدبه آثار الإنسانية وتهتز أو تلح نفسه على أصداء معانيها .

ولكن لم نبعد كل هذا البعد في المناقشة ؟ ولم نوغل كل هذا الإيغال في تصور المبادئ العامة ؟

هذا هو طه في (أحلام شهرزاد) فماذا فعل ؟

إن موضوعه يختلف كل الاختلاف عن موضوع (شهرزاد) وإن بين أسلوبه وأسلوب توفيق من الفرق مثل ما بين شخصي طه وتوفيق .

فهل اتفاق الأديبين الكبيرين في اتخاذ اسم شهرزاد يعتبر من أحدهما أخذاً عن صاحبه ؟

يجب أن نذكر أنهما شهرزاد السعيدة التي كتب عنها القدماء والمحدثون ، وكتب عنها أهل الشرق وأهل الغرب ، وكانت مرة [illegible] ومرة [illegible] ومرة صاحية ومرة حالمة ، فهل يستطيع أحد أن يدعيها لنفسه أو أن يجعلها في سجن [illegible] تأليفه ؟ إن أكبر الظن أنها لم تظل بعد [illegible] وأنها [illegible] في عقول أبناء الأجيال المقبلة [illegible] لا يحق لأحد أن ينسبها إلى [illegible] نفسه .

وقد أورد طه في (أحلام شهرزاد) بعض ألفاظ نعرفها مما نطقت بها شهرزاد الحكيم ، ولنا في ذلك رأي نظن أن الإنصاف يفرضه علينا . لقد كان طه مجاملاً لصديقه عندما أدخل هذه العبارات في قصته ، فإنه بذلك يعترف بالعمل السابق الذي أبدعه صاحبه وكأننا به يتودد إليه بأن يبحث في شهرزاده ملامح من الشخصية التي رسمها ذلك الصديق ، وما أجدر الأديب أن يشعر بالارتياح عندما يرى زميلاً يردد في كتاب له بعض ألفاظ من مؤلفه ، ففي هذا مجاملة وفيه اعتراف وفيه مشاركة في الحديث بين الأدباء .

هذه معان يجدر بنا في هذا العصر أن نجعلها مقاييس لأحكامنا بدلاً من هذه المقاييس التي كانت منذ حين مثاراً للمشاحنة بين الشعراء والكتاب .

(المنيا) **محمد فريد أبو حديد**

طبعت بمطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر — شارع الكرداسي رقم ٩ — بعابدين بمصر

مصر
إبداع
العدد رقم 1-3
1 يناير 2002

يحيى الرخاوى



أحلام نجيب محفوظ
تعد من قبيل المنامات.. أم هى أحلام يقظة؟

احلام نقاهة نجيب محفوظ هى إبداع نجيب محفوظ لا اكثر ولا اقل. كونه اسماها احلاما، أو أنه استلهم نسيجها من بعض مادة حلمه، أو انها تحركت فى مساحة هيأها له الحلم، او انها تشكلت فى زمن لَوح به حلمٌ ما، فهى فى نهاية الأمر عملية إبداعية فائقة، تجلت فى وعى مبدعها من اى من هذا، بل من كل هذا. هذا إبداع مبدع حقيقى بغض النظر عن الاسم، وعن أصل الانبعاث. إذن هى ليست منامات بمعنى أنها حدثت أثناء النوم، ولاهى حلم يقظة بمعنى أنها لعب خيال انشق على ناحيةٍ، وانطلق.

الحلم الذى يحدث فعلا أثناء النوم، هو نشاط نَوْبى يشغل حوالى ربع ساعات النوم بانتظام الإيقاع الحيوى (عشرون دقيقة كل تسعين دقيقة)، ونحن لانعرف عن محتواه شيئا. إلا أن الدراسات الحديثة قد أوضحت - من خلال تجارب الحرمان من النوم، والحرمان من الحلم بالاستعانة برسام المخ الكهربائى - أو ضحت لنا الكثير من وظائف الحكم : كصمام امن، وأداة صقل لما نجمعه أثناء اليقظة، وايضًا كخطوة جوهرية فى تكامل الإبداع فى ذاته (إذا وسّعنا تعريف الإبداع - انظر بعد). كل ذلك وصل إلينا من خلال دراسة نتائج وظائف النشاط الحالم. اما مضمون هذا النشاط تحديدا، فهو ما لانعلم عنه شيئا، وبالتالى فهو - ككل - أبعد عن تناول المبدع وغير المبدع. الحلم المحكى شيء آخر. هو ما نخلّقه نحن من المتاح من بقايا ما تحرّك من معلومات أثناء النشاط الحالم فعلا. من هذه البقايا الأقرب، التى تكون فى متناولنا قبيل الاستيقاظ أو أثناء الاستيقاظ. يحدث ذلك فى بضع ثوان، أو جزء من ثانية (حتى إذا بدا زمن نقلات الحلم المحكى سنوات).

أما أحلام اليقظة فهى أسطح من أن تكون إبداعا. المبدع هو الذى ينجح أن يصيغ من الأبجدية التى تلقاها وعيهُ أثناء اليقظة أو أثناء الحلم توليفا جديدا يلملم فيه ماتناثر بطريقة أصيلة غير مسبوقة، فتتجلى لنا من خلال إبداعه منظومة جديدة. نشطة، طازجة، مُقْلْقِلَة، جميلة، فننسج منها بدورنا ونحن نتلقاها، ما نستطيع، بما هو نحن.

علاقة نجيب محفوظ بطبقات وعيه علاقة وثيقة رائعة، لدرجة أن الفصل بين مستويات وعيه وبعضها يصبح تعسفا يحرمنا من سيمفونية إبداعه المتداخلة، محفوظ ليس من الروائيين الذى أفرطوا فى كتابة مايسمى تيار الوعى، أو أدب الحلم. على الرغم من أن له عملاً سابقًا كان مباشرًا أيضًا فى عنوانه بما يشير به إلى رؤى النائم، وهو مجموعة «رأيت فيما يرى النائم» وقد كتبت فيه نقدا مسهبا (نشر أولا فى مجلة الإنسان والتطور سنة ١٩٨٣ ثم فى كتابى قراءات فى نجيب محفوظ الصادر من هيئة الكتاب سنة ١٩٩٢) بينت فيه الطبيعة الإيجابية لما هو حلم باعتبار أن «..الحلم ليس وجودا سلبيا، أو هو ليس نفيا للوجود، ولكنه وجود آخر، وجود مناوب»، إلى أن قلت ولايمكن تصنيف هذه المجموعة - رأيت فيما يرى النائم - تحت مايسمى أدب الحلم. «ثم أضفت»...ولعل تجربة محفوظ فى هذا العمل، ومن قبل فى ليالى ألف ليلة هى محاولة للتزاوج بين أدب الأسطورة وأدب الوعى الآخر، أو دعنا نتقدم لنسمية أدب تعدد مستويات الوعى».

كنت أريد أن أوضح أن المبدع القادر ليس هو الذى يطلق وعيه الآخر طليقا يتداعى (مثل التداعى الحر فى التحليل النفسى) ولا هو الذى يصقل ما يصله من وعيه الآخر بوصاية وعيه الطاغى مهما كان الصقل لامعا جميلا، لكن المبدع الحقيقى هو الذى يستطيع أن يضفر أكثر من مستوى من مستويات الوعى فى ضفيرة إبداع كلية متماسكة، رغم تعدد خصلاتها، هذا ماحذقه نجيب محفوظ من قديم. نقتطف مقطعا واحدا استشهدت به فى نقدى الباكر لهذه المجموعة ، يقول محفوظ فى «العين والساعة»... ومع أن الموقف كله تسربل بغشاء منسوج من الأحلام..«إلى أن قال» وظل خيالى يجوب أرجاء الزمان الشامل للماضى والحاضر والمستقبل معا ثملا بخمر الحرية المطلقة». لاحظ كلمة «معا»، ثم انتبه لحدود الثمالة بالحرية رغم وصفها بالمطلقة لتعرف ما أعنيه من قدرة المبدع على تضفير مستويات الوعى والزمن.

ثم يأتى نجيب محفوظ بعد حوالى عشرين عاماً، وبيده التى عادت إليها الحياة بفضل تدريب ست سنوات متصلة، بعد فضل الله، يأتى ليبدع لنا فى سطور معدودة، هذه الصور الشعرية المفتوحة النهاية بكل هذا التكثيف المحرِّك للوعى. هذا إنجاز بشرى فريد ليس له علاقة بنوبل، بل بمحفوظ هذا الذى تشرف به نوبل، فلماذا سارع المتعجلون ليحكموا على عمل بهذه المفاجأة فى هذه الظروف؟ ليس أسهل من الاستسهال إلا خدر الأحكام المسطحة.

إن فرحتى بأحلام فترة النقاهة لها ثلاثة مستويات على الأقل: الأول انتصار شيخى الجليل على الإعاقة بتدريب يومى طوال خمس سنوات، حتى استطاع أن يكتب بنفسه ما يكتب، هذه خبرة مستقلة تحتاج إلى رواية مستقلة، لايوجد طبيب أعصاب فى الدنيا يمكن أن يتصور أن العطب الذى لحق بالعصب المسئول عن

حركة يد استاننا اليمنى واصابعه يمكن ان يتراجع امام إصرار هذا الشيخ العظيم ان يواصل الحياة، ليواصل العطاء ويواصل الإبداع، فعلها شيخنا بمثابرة معجزة عاصرتها يوما بيوم. بعد الحادث الغادر كانت يدُه اعجزَ من ان تمسك اى شىء بأى درجة من الاتزان، ناهيك عن ان تمسك بقلم يتحرك سنه على ورقة.. إلخ، لكنه فعلها، كل يوم، كل ضحى كل يوم راح يدرب نفسه على التحريك الطليق (شخبطة)، ثم على التحريك البطىء، ثم راح يتصورّ أن يكتب شيئا ما، واكتفينا بملء صفحة واحدة فى كراسة تلو الكراسة، كانت الصفحة تأخذ فى البداية سطرين او ثلاثة على الأكثر، ثم اربعة، لم اكن اتبين فيها حرفا واحدا يمكن قراءته، وكنت أتابع تقدمه ساعة بساعة، واسأله عن الواجب يوميا تقريبا، فيبتسم مداعبا وينبهنى إلى أنه تلميذ حريص على التقدم، فأخجل من سؤالى الخائب، وانا اتعلم منه كيف يكون حب الحياة مثابرةً وإصراراً، راح يتدرب يوميا، ومازال حتى بعد ان نجح أن يكتب ما يمكن قراءته (كما تطالعنا به الأديبة الرقيقة سناء البيسى بذكائها الصحفى المبداع إذ تنشره مصورا حتى إننا صححنا من كتابته سطرًا ساقطًا فى الطباعة).

فى السنة الأولى كنت افرح فرحا لايخفى حين انجح أن اقرأ حرفا واحدا بين كل ما «شخبط» بدات الحروف تتميز فى شكل هلامى اسفل يسار كل صفحة. لم اسأله، تبينت بعد شهور طويلة انه توقيعُه، اسمهُ، لكن ماذا تحت مايشبه التوقيع، اشكال اخرى ليست حروفا، وبعد شهور تبينت انها ارقامًا. ثم بعد عام وبعض عام عرفت انه التاريخ. وكان يشاركنى فرحتى وانا ابلغه بعض مانجحت فى قراءته، اعنى كنت اشاركه فرحتَه، وحين استطاع بعد اكثر من عامين ان يكتب جملة على بعضها كان هذا هو عيدنا الكبير، ورحت أميز فى بعض الصفحات «رب اشرح لى صدرى»، وحبا لسعد زغلول، والنحاس باشا، وبعض الحكم القديمة، ثم تعليقا فى نصف سطر على حدث سياسى آنىّ، وتدرج الحال حتى ظهرت الأحلام بخط يده للناس.

ذكرتنى هذه الخبرة بخبرة المرحوم أ.د. **ابو شادى الروبى** بعد أن فقد النطق نتيجة لجلطة فى شريان الدماغ المغذى لمركز الكلام فى النصف الطاغى من المخ، لكنه استطاع أن يتحدى ليستعيد ابجدية الكلام، كلمة كلمة كان ذلك عن طريق اكتشافه مصادفة حقيقة علمية لم يكن يعرف عنها - نظريا - شيئاً وهى أن النصف الآخر (غير الطاغى) مختص بحفظ الصور الكلية والأنغام. اكتشف د. **ابو شادى** ذلك بالصدفة فعلا. ذلك انه بعد أن فقد النطق تماما، اكتشف انه يميز إحدى السيمفونيات التى يحبها، لكنه لايعرف أن يسميها، فأخذ يعيدها مئات المرات، وهو يستعيد الاستمتاع بكل مقطع فيها دون اسمها، حتى نجح فجأة فى تسميتها، فعرف الطريق، وراح يواصل العناد ويحب الحياة، فيسمع سيمفونية اخرى، فأخرى فكونشرتو، فلست ادرى ماذا، ثم بعد أن جمع ابجدية مناسبة من الألفاظ، راح يكمل معجمه الجديد بحل الكلمات المتقاطعة بمثابرة منقطعة النظير، حتى استعاد كل ابجديته وأغلب ذاكرته، قال لى يومًا إنه حين نجح أن ينطق الرقم ثمانية «٨» بعد أن ظل يرسمه عشرات المرّات كان يعرف معناه وترتيبه والرقم الذى قبله والذى بعده دون أن يعرف نطقه تحديدا، نطق الرقم «ثمانية» هو الذى كان عصيا عليه، راح يحاول كل يوم، كلما صادفه، راح يكتبه مئات المرّات، وهو عصى

عليه لايستطيع نطقه، وحين نجح فجأة ان ينطقه شعر أنه ولد من جديد (هكذا كان نص الفاظه يرحمه الله). كنت اعيش مع شيخى نجيب محفوظ مثل هذه الاحتفالات بولادة اى حرف جديد وسط «الشخبطة» العنيدة المتكررة، كنّا نتهته على الورق، هو كتابةً وأنا قراءةً، ومع ذلك لم يكن الحمل عسيرا، وغلبت فرحة إعادة ولادة الأولاد الحروف، والبنات الكلمات، على كل المصاعب.

اما فرحتى الثانية بأحلام فترة النقاهة فسببها أن ظهورها فى مجلة عامة قد اعادت له تواصله مع ناسه، هذا التواصل الذى هو المبرر الحقيقى للوجود وللاستمرار، صحيح أن نبل أصدقائه الكرام لم يترك له ثانية فراغ واحدة، وأن عائلته الكريمة تحيطه بكل مايحلم به أب فاضل وزوج وفى، لكن كل هؤلاء شيء وناسه، كل الناس، شيء آخر، هذا رجل لايستطيع أن يعيش إلاللناس، ليس فقط لمن حوله من الناس ولكن لكل الناس، لايكفى أن يعيد الناس قراءة ماسبق أن كتبه، فهو إنسان يتفجر طزاجة مدهشة مبدعة ناضجة فائقة متجددة، واستمراره يتوقف على مايصل من هذا الجديد لأصحابه، كلّ الناس.

هى فرحة فيها بعض ما هو شخصى، وكثير مماهو فرحة بملامح إثبات فرض علمى، كنت قد وصلت إليه من واقع ممارستى المهنية والنقدية وخبراتى الذاتية المتعددة، وقد نضج هذا الفرض حتى أصبح اقرب إلى النظرية، فسجلته ونشرته فعلا (الجدلية الحيوية ونبض الإبداع. مجلة فصول العدد الثانى يناير - مارس ١٩٨٥). اتاحت لى عودة نجيب محفوظ لهذا النوع من الكتابة مناقشته المرة تلو المرة حول خطوات وطبيعة مايعيشه فى هذه الخبرة، ووجدت من خلال ذلك أن فرضى القديم الذى لم ينتبه إليه أحد هو فرض يستحق العودة للمراجعة. نعم: يستحق النظر، كانت أطروحتى هذه تزعم ان الحلم هو الإبداع الدورى المنتظم لكل الناس، وأننا لانحكى مانراه فى الحلم، ولكننا نخلُق ما نحكيه فى جزء من الثانية قبيل اليقظة مباشرة، نخلّقه مما بقى فى متناول وعينا هذا من معلومات تحركت اثناء إعادة التنظيم بنشاط الحلم، يتكرر هذا الإيقاع بانتظام كما ذكرت فى البداية.

وقبل ان اقتطف ماكتبته ونشرته سنة ١٩٨٥ نستمع إلى ما قاله شيخنا الجليل شخصيا ونشره فى وجهة نظر فى اهرام الخميس ١٦ نوفمبر ٢٠٠٠، قال ردا على أسئلة الأديب محمد سلماوى حول هذه التجربة «أحلام فترة النقاهة»

.. إن الأساس المحرك فى هذه القصص هو حلم حقيقى لكنه حلم ليس مساويًا للقصة كما تنشر، فالحلم قد يمنحنى الفكرة لكنى اعمل على هذه الفكرة طويلاً، إلى ان تتحول إلى قصة، فمثلاً ما اخرج به من الحلم قد يكون إحساسى فى مكان عظيم الاتساع، ولكن ماذا يجرى فى هذا المكان وماهى الأحداث التى يمكن ان تنقل للقارئ إحساسى بالمكان خلال الحلم. كل ذلك يجيء فى مرحلة تالية للحلم.. ولو التزمت بالحلم وحده لاقتصرت فى مثل هذه القصة على وصف لهذا المكان الذى رأيته فى الحلم، تلك لاتكون قصة، إذن فالحلم قائم فى كل هذه القصص، ...كل قصة منها تتعدى الحلم إلى ان تصبح ادبا.. «كنت فى السابق تأتينى افكار الكتابة من حديثى مع الناس، او من جلوسى على المقهى أو

غير ذلك من مخالطتى اليومية للحياة، وقد تصورت بعد ان انقطعت عن هذا الاختلاط بسبب ظروفى الصحية بأن مصدر إلهامى قد ذهب بغير رجعة، لكنى فجأة وجدته يطل على من جديد فى أحلامى وكأنه يقول لى لاتقلق، سـأتى لك بالأفكار والقصص دون أن تخـرج إلى الشارع».

رجعتُ إلى فرضى الباكر، وجدت اننى زعمتُ أن الأحـلام هى إبداع الشـخص العـادى، إبداع متكرر إيقاعى متواضع، نمارسه جميعا بشكل راتب، ذلك بعد أن وسعت تعريف الإبداع بداهة، وبينتُ أن ذلك يتم على المستوى الفسيولوجى والبيولوجى بغض النظر عن محتوى الحلم أو مدى قدرتنا على تذكره أو حكيه. قلت بالحرف الواحد، (مجلة فصول العدد المذكور ص١٩):

«... يمكننا، إذن، صياغة الحلم فى مراحل ثلاث اساسية: المرحلة الأولى: يتم فيها الحلم، دون إمكان حكايته، وهى ماتسميه «الحلم بالقوة»، والمرحلة الثانية يغلب فيها الرصد على التأليف مع احتمال حكايته، الحلم...«هكذا» بقدر هائل من تناثره وتكثيفه وتسميها «الحلم بالفعل؛ ثم المرحلة الثالثة وهى التى تسمى حلما من حيث إنها الحلم كما يحكيه الحالم وهى الحلم بالتأليف.

ثم اضفت » على أن هذه المرحلة الأخيرة ليست واحدة، لأن التأليف يختلف اصالة وتزييفا، بحسب درجة وصاية نوع التفكير اليقظ على عملية إبداع الحلم، من المادة المتاحة»، وتقل جرعة الإبداع الأعمق كلما اقتربت حكايةالحلم من اللغة العادية والتسلسل العادى حتى تصل بعض الأحلام إلى حد الا تكون لها علاقة اصلا بالنشاط الحالم، وكأننا يمكن أن نتصور مدرجا يتدرج عليه إبداع الحلم، يبدأ فى أقصى ناحية من فرض نظرى يقول: إن المادة التى نشطت سوف يلتقطها الحالم كما هى (كالتصوير الفوتوغرافى العادى) ليحكيها على انها الحلم، وينتهى فى أقصى الناحية الأخرى بفرض أن المادة المنشطة سوف تختفى تماما من وعى اليقظة، وتحل محلها مادة مزيفة تماما، وأعنى بذلك الأحلام البسيطة المفسَّرة، والمواكبة مباشرة لأحداث اليقظة، ويلفتها، ولايوجد على أقصى المدرج من الناحيتين إبداع اصلا، لا فى التصوير المباشر (المستحيل عمليا) ولا فى التزييف المطلق، من حيث إنه نسج خيال وليس مواجهة تنشيط مادة متاحة إعادة تركيبها وكل ما يقع بين هاتين النقطتين القصويين هو نوع من الإبداع الذى تختلف درجات اصالته باختلاف قدر تحمل المواجهة الغائرة لكل المستثار «معا».

.... وعلى هذا الأساس يمكن تقسيم المستوى الأخير (الحلم بالتأليف)، إلى مستويات فرعية على الوجه التالى:

الحلم شديد التكثيف، سريع النقلات متعدد الطبقات، واهى العلاقات، وهو الأقرب إلى الحلم بالفعل، ومن ثم الحلم بالقوة، وفعل الإبداع فيه قوى وصادق. لأنه ليس تصويرًا بسيطاً، ومن ثم فإن حكايته ليست إملاء سلبيا، بل هى إحاطة لامة لتناقضات مواجهة.

يلى ذلك الحلم المركز، الحلم اللقطة، ويجعله مفهوما بعض الشىء أن شدة قصره تخفف من النقلات والتكثيف بدرجة تجعله فى حدود زمنه متماسكا بعض الشىء، ثم يتدرج الأمر رويدا رويدا .لحساب سلسلة

الأحداث وتنسيق الحوار.. حتى «ينتهى الطيف إلى الحلم المزيف (الحلم اللاحلم) وهو استبدال مطلق بتأثير الخيال اليقظ بالحلم الحقيقى، حكاية منسوجة من وعى منشق، وهو أشبه بوعى اليقظة. (وهو ليس مزيفا بمعنى أن حاكيه يكذب، لكنه مزيف بمعنى أن جرعة التأليف أو التلفيق التلقائى بُعيد أو بعد اليقظة طغت على مادة الحلم المتاحة كلية تقريبا) انتهى المقتطف بحروفه، وأعتذر عن الإطالة التى لاغنى عنها.

فكانت فرحتى بفضل أحلام نقاهة نجيب محفوظ لما أتاحته لى من إحياء أمل تحقيق بعض ما ذهبت إليه، وهكذا يكمل أفضاله على شخصى المحظوظ بمعرفته بكل هذا القرب، بأن يسمح لى بالعودة إلى وعود المعرفة المتفقة دون خوف.

أسأل الله أن يعيننى أن أسد ما علىّ له من ديون هو وديستويفسكى، على الأقل.

أولا نجيب محفوظ هو نجيب محفوظ، بنوبل وبغير نوبل، ويكفى ليكون كذلك أنه، مع كل الصعوبات القديمة والجديدة، التى ذكرنا بعضها، لم يتردد فى نشر ما رأى أنه يستأهل، لم يخفْ على اسمه، ولا على نوبل، ولم يحدد له هدفا إلا أن يسجل ما رآه يستأهل، فهو يستأهل.

حين سمعنا أنه بدأ يحاول كتابة هذه الأحلام، سألته هل ثم شىء فى الطريق حقيقة؟ أجابنى مبتسما وهو يشير إلى دماغه أنه يشعر «بنغبشة» ربما يتمخض منها شىء ما، وقد كان.

من كل هذا أخلص إلى أن المبدع الملتزم مثل نجيب محفوظ لم يعد له أى هدف من الكتابة والنشر، إلا أمانته مع نفسه. هو لاينتظر تقديرا أكثر مما ناله، لا من ناسه، ولا من العالم، وهو لا ينتظر والحمد لله عائدا ماديا من مثل هذه الكتابات، فلماذا يكتب إن لم يكن يبدع، ويتواصل، ويحترم الحياة بما تستحق، ويقدر عليها؟

ثم إننى أشرت فى عيد ميلاده السادس والثمانين فى الأهرام كيف أنه يبدعنا من حوله بأحاديثه المتجددة، أو بإنصاته الخلاق، وأسميت جلساتنا معه «إبداع حى = حى، واستلهمت منها فكرتى عن إبداع الحياة دون تسجيلها فى عمل بذاته. يقول نجيب محفوظ فى أصداء السيرة تذكرت كلمات بسيطة لا وزن لها فى ذاتها مثل «أنت»، «فيم تفكر»، «طيب»، «يا لك من ماكر» لكن لسحرها الغريب الغامض جن أناس، وثمل آخرون بسعادة لاتوصف. هل عرفت إجابة لسؤالك عما كانت هذه الأحلام تلقى جديدا على إبداعه أم لا. إن نجيب محفوظ يبدع جديدا وهو يقول لك صباح الخير، وهو يضحك، وهو يصمت، يهز رأسه، لأنه يفعل كل ذلك بطريقة ليست مثل التى فعلها بالأمس.

دعك أولا من حكاية محلل نفسى هذه، سامح الله فرويد، وغفر له، وجزاه عنا خيرا، رغم كل ما أصاب الفكر بسبب غوايته، ثم تعال أقول لك إن مسألة الإسراع بترجمة الإبداع عامة، والإبداع الفائق (الإبداع التكثيف، الإبداع الصورة الشعرية - الإبداع الشعر المتداخل الأزمنة) ترجمة أى من ذلك إلى رموز، هى اختزال قبيح، وقد رفضتُ دائماً أن يُستدرج نجيب محفوظ تحت ضغط ظروف واقعية، أو إلحاح رؤية نبوية، فيلجأ إلى الإفراط فى استعمال الرمز، لكننى عذرته إلا قليلا، ولم أعذر النقاد - رغم فائق جهدهم وعظيم تميزهم - أولئك النقاد الذين بالغوا فى اختزال أغلب أعماله إلى رموزهم من

أول أساتذتنا محمود العالم حتى محمد حسن عبد الله مرورا بـ غالى شكرى وجورج طرابيشي، كما رفضت الرمز عند محفوظ نفسه إذا فرض نفسه بحضور ملح، حتى أننى اعتبر أولاد حارتنا المفرطة فى الرمز من أقل أعمال محفوظ إبداعًا اللهم إلا فى حبك الحرفة، ثم خذ عندك «قسمتى ونصيبى»، أو «الفأر النرويجى» كأمثلة رفضت فيها رمز محفوظ لكن إذا إلى: رأيت فيما يرى النائم، أو ليالى ألف ليلة والحرافيش فحدّث ولا حرج عن الطلاقة والتلقائية والتخليق والمغامرة دون حاجة إلى رموز وصية.

ثم نرجع بسرعة إلى هذا الإبداع الأحدث، أحلام فترة النقاهة، فهو أبعد ما يكون عن الرمز (إلا نادرًا) هو أقرب إلى التشكيل الشعرى، الذى يشمل كلا من الصورة والموسيقى الداخلية والتكثيف والحضور المتعدد التجلى، وهى صورة تؤدى وظيفتها الجمالية والتحريكية على مستويات وعى كل متلق بما يستطيع. هى صور حافزة لإبداع المتلقى حيث أغلبها مفتوح النهاية، انظر مثلا إلى نهاية حلم «٤».

وقلت لصاحبى:

سنفتح الباب عن سد لا منفذ فيه.»، وتقدم الزعيم وسط هتاف متصاعد وتحذير مستمر حتى فتح الباب ودخل مختفيًا عن الأنظار.» ترجم هذه النهاية إن شئت إلى رمز لعبد الناصر، أو للسادات، أو لغيرهما، ولن تضيف شيئا بهذه الترجمة المختزلة، لكنك لو نظرت إلى آخر صورة الحلم، إذن لعدلت عن هذا التسرع غير المبرر، ولعدت لتقف أمام كلية الصورة تنظر لها من الزاوية تلو الأخرى لترى نفسك والحياة أكثر مما ترى هذا الزعيم أو ذاك.

ثم انظر إلى نهاية حلم «١٦» علامة على طريق:

وتراءى أمام عينى طريق طويل ملىء ملىء بالمتاعب» (هذه نهاية وليست كما تظن بداية!! فاعلم فقهك الله كم هى نهاية بلانهاية)

أو انظر إلى تلك: النهاية المفتوحة أيضا هربا من الغرق إلى سماء مجهولة.

«ومضت المياه ترتفع حتى غطت أقدامنا، وزحفتْ على سيقاننا، وشعرنا بأننا نغرق تحت المطر، ونسينا نكاتنا، وضحكاتنا، ولم يعد لنا أمل فى الخلاص إلا أن نطير فى الفضاء» (حلم١٠) إن الأهم من البحث عن الرمز هنا وهناك هو رصد هذه النهايات المفتوحة بشكل تشكيلى محرك لوعى المتلقى، حتى الأحلام التى تنتهى بحوار واعد، أو لقاء غير مدبر، أو مدبر بفاعل خفى (القدر أو اللاشعور) تجد أن الحوار يتفرع فجأة إلى غير ما تعد به مقدماته، حين تعتذر الفتاة - مثلا - كاتبة الآلة الكاتبة غير الجميلة بما حولها من شبهات، تعتذر عن قبول عرض للخطبة من رئيسها الذى استطاع أن ينتصر على إحباطه السابق بتنازل محسوب، تعتذر بعد أن طمأنها على حالته المالية. بأن« المال لايهمها» وينتهى الحلم بسؤال لم يُنطق لفظا عمّا يهمها حقا، لم ينطق لأنها كانت قد اختفت (حلم ١٥).

إن الإلحاح فى البحث عما يرمز له الحلم تحديدا هو من أسطح ما أضر به فرويد ظاهرة الحلم (رغم تحفظاته ضد التعميم).

وقد زاد النقد الأدبى التحليلى هذا التسطيح أكثر اختزالاً فيما يتعلق بالإبداع، نجيب محفوظ فى أحلام فترة النقاهة لم يعرج إلا نادرا إلى الرمزية أو إلى الحكى المسلسل. أحلام فترة النقاهة عمل كما قلت أقرب إلى

التشكيل الشعر، وأحيانا إلى تركيبة السيناريو. لاحظ كيف يتجلى التشكيل المكانى فى بداية كثير من الأحلام، حتى يكاد الحلم يستغنى عن الحوار مكتفيا بالصورة المكانية والحركة وتنقلات الزمن . مثلا يبدأ الحلم بوصف المكان مباشرة:

«بهو رصت على جوانبه» (حلم ١٥) وأيضًا:

«ياله من ميدان مترامى الاتساع مكتظ بالخلق» (حلم ١١)، وأكتفى بهذا القدر فالأمر يحتاج عودة تفصيلية.

ما مدلول ارتباط هذه الأحلام بفترة النقاهة؟

لا أظن أن للاسم مدلولاً غير انه إعلان بطمأنينة شيخنا انه انتصر على الإعاقة إلا قليلا، لأن بعد فترة النقاهة يأتى الشفاء الكامل بإذن الله.

كيف يتعامل التحليل النفسى مع هذه الأحلام؟

للأسف، إن التحليل النفسى على ما له من سمعة وغواية أعجز من أن يتعامل مع هذه الأحلام، التحليل النفسى أرقى قليلا من تفسير ابن سيرين لأنه اقل حسما فى تعميم وترجمة الرموز، ثم إنه لا يقوم بتحليل حلم منفرد إلا فى سياق التداعى الحر (وفى النقد الأدبى فى سياق كلية النص)، وكل هذا تأليف لاحق لاعلاقة له - عادة - بالحلم.

الحلم بعد الاكتشافات الفسيولوجية ودراسات التعلم والإبداع الأحدث هو أهم وأكثر دلالة وأعمق توظيفا من كل ماجاء فى التحليل النفسى الكلاسى مما لامكان لتفصيله (يمكن الرجوع إلى مجلة فصول. المقال المشار إليه عن الإيقاع الحيوى).

لا أخفى عليك أننى تصورت أن ناقدًا من هواة التحليل قد يتمو إلى علمه مايرجحه فرويد بالنسبة لأحلام الطيران من مغزى جنسى مباشر، فيترجم - مثلا - نهاية حلم (١٠) من أحلام نقاهة شيخنا إلى هذا المفهوم الجنسى تعسفا.

وأخيرًا كيف يتعامل التحليل النفسى بشكل عام مع الإبداع ومع المبدعين؟

إن التحليل النفسى بمستواه المتواضع، أكاد أقول المسطح المبالغ فى التأويل أضر النقد الأدبى بقدر ما أضاء بعض زواياه.



(يمكن الرجوع إلى ما كتبته تفصيلا فى هذا الشان (فصول العدد الأول المجلد الرابع أكتوبر - ديسمبر ١٩٨٣). إشكالة العلوم النفسية والنقد الأدبى).

مصر
فصول
العدد رقم 1
1 ديسمبر 1982

أحمد شوقي: شاعر البيان الأول (*)

أدونيس

١

سواءٌ تكلّم شوقي على الذات (غزلاً ، أو فخراً .. الخ) ، **أو تكلّم على الآخر** (مديحاً ، أو رثاءً .. الخ) ، نرى **أنه يتبع** في إنشائه الشعرى **نسقاً من الكلام ، واحداً** .

نقول «الكلام» تمييزاً له عن اللسان . اللسان هو **اللغةُ ، أمّاً للجميع . أمّا الكلام ، فهو استعمال اللسان ، بشكلٍ** شخصيّ ، مستقلّ وحرّ .

توضيحاً ، نأخذ أمثلةً ـ **هذه القصائد** الثلاث : **«غاب بولونيا»** ، **«باريس»** ، «نجاة» .

٢

يوحى عنوان القصيدة **«غاب بولونيا»** ، بأنّ كلام الشاعر يُقدّم هذا الغاب ، من حيث هو وجودٌ خاصّ ، أو من حيث هو مصدرٌ ـ مرجع لمعناه . لكن ، يتبيّن لنا ، إذ نقرأ القصيدة ، أنّ **«غاب بولونيا»** ليس إلا مناسبة ، وأنّ المعنى (علاقة الدّال بالمدلول) متميّز ، عن «موضوع» القصيدة . ذلك أنّ المفردات وتداعياتها ليست إلا لباساً منسوجاً من طبيعة غير طبيعة المكان الذى يلبسها . إنه ثوب يصح أن يلبسه أى مكان آخر غير **«غاب بولونيا»** .

هذا الغاب ، اسميّاً ، غربيّ . لكنّه ، معنوياً ، عربى .

يعنى ذلك أنّ **«المصدر ـ المرجع»** ليس **«الموجودَ»** ، كما هو فى ذاته ، بل هو الموجودُ كما تدركه حساسية شوقى وثقافته . هكذا **«يخلق»** شوقى **«غاب بولونيا»** بذاكرة ألفاظه ، صياغةً وبنيةً . يحلّ كلامه محلّ الشيء الذى يتحدّث عنه (ظاهراً) ، بل يصبح الكلام هو هذا الشيء .

٣

وللكلام فى قصيدة «باريس» ثلاثة مستويات : الحبّ ، المدح ، الذكرى .

معجم الألفاظ ، فى هذا **الحبّ ، هو نفسه المتداول فى الشعر القديم** : الصبابة ، أكابد ، ذلّ الهوى ، الموت ظمأً إلى فم الحبيبة ، رقّ النسيم ، رثى له ، ... الخ . وهو مستخدم بذاته ، فى نسقه وسياقه القديمين . إلى ذلك ، تسند هذا المعجم عناصر مجازية استُخدمت ماضياً ، فى شعر الحب ، تعود إلى الحرب : الحبيبة تهجم على العاشق بأسلحتها ، ـ بعينيها خصوصاً اللتين «تقطعان» كالسيف ، وبقامتها التى هى الرّمح . ومع أنها مريضة ، حباً مثله ، فإنها «تقتله» ، أى تتغلّب عليه ، وتتركه فى ليله وأنينه ، حزيناً مهجوراً . إنها المنكسرة ، لكن التى تقتل «منهوكاً» .

ويستند هذا المعجم كذلك ، إلى مجاز استخدمه ، أيضاً ، كلام الحب فى الماضى . وهو مجاز مكرر إلى درجة أنّه فقد إيحاءه :

ماء الحياة فى فم الحبيبة ، المنايا فى رضاها هى المنى ، جفناها سحرٌ وخمرٌ إلى جانب أنهما قاتلان ؛ والعاشق يسلو الدنيا ولا يسلو حبيبته ، عيناه لا تنامان ... الخ .

كذلك نرى أنّ كلام المدح فى هذه القصيدة هو الكلام نفسه فى المدح القديم : جنّات النّعيم ، ذروة العلياء والمجد ، ذروة البيان ،

---

* تصدر هذه الدراسة ، مقدمة مختارات من شعر شوقى .

ذروة الحكمة ، ذروة العلم ؛ و «باريس » (الممدوحة) هى العصر ، بجماله وجلاله ، ــ ملكة الزمان ، لواء الحق ، نور الحضارة (فى الحاضر) ، وماضيها أعظم ما تنطوى عليه خزانة التاريخ : أسدٌ وغزالةٌ فى آن ، ــ وادى الشّرى ، ومرتع الغزلان .

أخيراً نجد أنّ كلام الذكرى هو الكلام القديم نفسه : فباريس ملعب الشباب ومقيله ، لذّاتها تروح وتغدو ، جنة نعيم ، سماء لوحى الشعر ، والشعر هو ، وحده ، الجدير بأن يثنى عليها .

ولا بدّ من أن نلاحظ ، استكمالاً أن هذه الأنواع الثلاثة من الكلام يزينها ويمنحها البُعدَ والقرار ، معجم آخر من الألفاظ والعبارات الدينية :ماء الحياة ، جنّات النعيم ، الإفك (حديث الإفك) ، الكوثر ، السّماء ، الوحى ، جلّ جلاله .

تضاف إلى ذلك ، مفردات سلطانية قديمة : تيجان ، ملوك ، أرائك .

وهذا الكلام ، بمستوياته جميعاً ، واضح تماماً ، بنية وتعبيراً ، كأنه يجرى مجرى البرهان والدليل : **فهو متماسك** ، مفهوم بتفاصيله كلها . والعبارات المستخدمة جميعاً مأخوذة من المعجم الاصطلاحى المشترك ، الشائع ، والأفكار والآراء جليّة ، والرابط بين الأجزاء عقلىّ منطقىّ ، بحيث إنّ القصيدة لا تحتمل تأويلاتٍ أو تفاسير مختلفة .

ومن هنا نرى أنّ خاصيّة الكلام فى هذه القصيدة إنّما هى خاصّية إيديولوجيّة . لتوضيح ذلك ، نعود إلى التمييز الذى أشرنا إليه فى بداية البحث ، بين اللسان (اللغة) والكلام ، وهو ما أسّسه العالم **فردينان دوسوسّور . اللسان منظومة دلالية تتيح للأفراد أن يتواصلوا فيما بينهم . والكلام هو الاستخدام الخاص الحر للسان . اللسان حيادى ، والكلام هو مجال الانحياز . ولا يقال عن اللسان إنّه شعر أو لا شعر ، فهذا لا يقال إلا عن الكلام . ولهذا ، بقدر ما يكون للشاعر كلامٌ خاصٌ به ، أى لا يستعيد كلامَ غيره ممّن سبقوه أو ممن يعاصرونه ، يكون ذلك دليلاً على أنّ له ذاتاً خلاّقة متميّزة .**

وفى عرضنا لكلام شوقى ، وفى المثالين ، مفرداتٍ ورواسم (تعابير ، كليشهات) وأفكاراً وتداعياتٍ ، رأينا أنّه استعادةٌ لنسيج الكلام القديم . **فهو** ، لكى نستخدم عباراته ، يحوك بطريقةٍ سلفيّةٍ نسيجاً سلفيا ، على نَوْلٍ سَلَفِىّ .

وهذا الكلام ليس ، كما رأينا ، مجرّد مفردات قائمة بذاتها ، مستقلّة عن التاريخ . وإنّما هو كلام مشترك بين النّاس يحمل إرثاً من الأفكار ، وينقل معرفةً معيّنة وشكلاً تعبيرياً معيّناً . إنّه ، باختصار ، يمثّل طقسيّةَ المعرفة السّلفيّة ، وطقسيّةَ التعبير السّلفى .

استناداً إلى ذلك نقول إنّ شوقى يستخدم الكلامَ ، بطريقةٍ إيديولوجيّةٍ مستعيداً به خطاباً موروثاً مُشْتَركاً . ونقول تبعاً لذلك إنّ قصيدته إنشاءٌ إيديولوجىّ .

كيف نكشف عن هذه البنية الإيديولوجيّة ، على مستوى التحليل الشعرىّ الخاص ؟

نوجز الإجابة فى النقاط التّالية :

(أ) على مستوى الكلام ، ليس شوقى ، هنا ذاتاً تتكلّم كلامها الخاص ، وإنّما هو ناطقٌ بكلامٍ جماعىٍّ مُشتَرك . وهو ليس ، كشاعر ، موجوداً فى ذاته ، وإنّما هو موجودٌ فى هذا الكلام ــ أى فى إنشائيّة الخطاب الشّعرىّ السّلفىّ . ليس البعد الإيديولوجى هنا فردياً ، وإنما هو جماعى . والمتكلّم هنا هو التقليد . والتقليدُ لا يؤسّس وإنّما يدعم سلطةَ الكلام الماضى .

(ب) أمّا على مستوى اللسان ، فإن شوقى يختار من اللسان مفردات معيّنة وينحاز إليها . واختيار هذه المفردات يتضمّن أهميّة أو عظَمة ما اختيرت له ــ وهو هنا باريس : إنها جنّة النّعيم ، والمثالُ الكامل . بهذا المعنى ، يمكن أن نفهم قول **رولان بارت** بعرقيّة اللّسان . فحين أقول ، مثلاً : أبيض ، أعنى النّظافة ، النّقاوة ، البراءة ... الخ ؛ وحين أقول : أسود ، أعنى ما يناقض ذلك .

(ج) وكلام شوقى ليس تساؤليّاً ، ولا تأمليّاً ، وهو ليس إخباريّاً . إنّه كلامُ رعاية ، أى كلام تَبَنٍّ وإخضاع : يخضع باريس التى هى واقعٌ مغايرٌ للواقع المصرى أو العربى ــ الإسلامى ، إلى كلام خاصٍّ بهذا الواقع العربى ــ الإسلامى وحده .

(د) وكلام شوقى على باريس ليس مكانَ حوارٍ أو مجابهة . وإنّما هو الشكل المُستعاد لسلطة كلام سلفىّ . فكأنّ باريس ــ المعنى والشّكل ، تُستَوعب ، بل تذوب فى سُلْطة هذا الكلام .

(هـ) الآخر ، هنا ، ممثلاً فى باريس ــ ليس إلا صورةً ثانيةً أو امتداداً للذات التى يمثلها كلام شوقى . لكن ، حين أرى الآخر امتداداً لى ، فأنا فى الواقع أنفيه ، أى أنفى وجوده كماهيّة مستقلّة . وهكذا نرى أنّ هناك غائبين فى هذه القصيدة ــ مع أنّهما هما الحاضران شكلاً أو ظاهراً : إنهما باريس والشّاعر .

٤

المثل الثّالث الأخير قصيدة «نجاة» . **هذه القصيدة إنشاءٌ مزدوج : دينىّ لأنها فعل إيمان ، وإيديولوجىّ سياسىّ ، لأنّها تؤكد سلطةَ الخلافة** . بل إنّ الدّين هنا إيديولوجى لأنّه مستخدم لإضفاء المشروعيّة ، العقلانيّة المظهر ، على سلطة الخليفة ، لهدف أساسى : تحويل قوّتها إلى حقّ ، وطاعتها إلى واجب .

ومن هنا يمكن وصف القصيدة بأنّها دعاوة سياسيّة ؛ فهذه كلامٌ وظيفته أن يُسَوّغ عمل السُّلطة ، فى حين أنّ وظيفة الإنشاء الإيديولوجى هى إضفاء المشروعيّة على وجود السّلطة . ومن هنا نقول إنّ الإنشاء البيانى فى هذه القصيدة **موجود كوظيفة** .ولهذه الوظيفة وجهان :

(أ) تربوى ، وغايته التّدليل على أنّ الإيديولوجيّة الدينيّة

الإسلامية دائماً على حقّ ، نظرياً وعمليّا .

(ب) تحريضي / إقناعي ـ وغايته أن يدفع إلى مزيدٍ من التمسّك بما تقبل به ، وإلى مزيد من نَبْذِ ما ترفضه .

وتعبّر المفهومات في هذه القصيدة عن نفسها بكلماتٍ ، أو بأنساق ، هي ، مع أنّها عامّة ، مثقلةٌ بالدّلالات . ولذلك فإنّ بيانيّة القصيدة تجيّش الذاكرة الدينيّة وتداعياتها لكي تخدمَ بشكل أفضل ما تهدف إليه . إنها سلاحٌ يصوغه الكلام لخدمة سلطة الخلافة السياسيّة ـ الاجتماعية .

وهذا مما يفسّر الوضوح الكامل في القصيدة ، كما هو الشأن في المثلّين الأولين : وضوح المفهومات ، ووضوح الأحكام ، فهي لا تحتمل تأويلاتٍ أو تفاسير مختلفة ، ثمّ وضوح الممارسة الإنشائية ـ ألفاظاً وعبارات .

لهذه الممارسة الإنشائية أوّلية في القيمة . هكذا تُقوَّم هذه القصيدة بأنّها ناجحة في تجييشها البيانيّ للذاكرة الدّينيّة . بتعبيرٍ آخر : بما أنّها نموذجٌ تربويٌّ ناجح ، بسبب من ذلك ، فهي نموذج شعري ناجح . الحقّ هو ما ينقله هذا الإنشاء البيانيّ ، وهذا الإنشاء البيانيّ هو النّموذج الذي يجب أن يُحتذى في نصرة الحقّ .

وبحسب هذا المنطق الإنشائي ، لا تكون الأسئلة أو الاعتراضات التي يمكن أن تأتي دليلاً على نقصٍ في الإنشاء البياني ، وإنّما تكون ، على العكس ، دليلاً على النّقص في المعترضين ، دليلاً على أنهم يحتاجون إلى مزيد من التربية ، وعلى أنّ الأشياء غير واضحة لهم تماماً ، على الرّغم من وضوحها في ذاتها ، وعلى ضرورة إعادة الشرح .

وإذا جُوبِهَ هذا الإنشاء البياني بالرّفض ، فإنّ ذلك دليلٌ على الانحراف أو الخروج الّذي يأخذ اسمه ، تبعاً للوضع التّاريخي ، السياسي ـ الاجتماعي .

فالإنسان مهما تقدّم أو كبر ، ينظر إليه بحسب هذا المنطق الإنشائي كأنه طفلٌ في بدايات تعلّمه .

هكذا نرى أن الكلام مجال تتجلّى فيه الإيديولوجية ، بامتياز ؛ فيه تمارس ، مباشرة ، وظيفتها أو وظائفها الخاصة .

الكلام هنا يحمل ، فضلاً عن التّاريخ الدينيّ ، التّاريخ الثقافي ، والتّاريخ العاطفي ـ الانفعالي ، ويحمل كذلك القيم المرتبطة بهذه المجالات كلّها .

بالكلام إذن ، توفّر الإيديولوجية للسّلطة اللجوء إلى كل ما تراه مناسباً لديمومتها ، حتى العنف . وبالكلام تضفي المشروعية حتى على هذا العُنف ، وتظهره كأنّه حقٌّ وضرورة .

يجب أن نلاحظ أخيراً أنّ كلام الشاعر في هذا الإنشاء ليس كلام من يريد أن يبحث ، بل كلام من يؤمن . ووظيفة الكلام هنا هي الشّهادة لسلطة الدّين ، ولديمومتها . من هذا ليس للواقع قيمة إلاّ بقدر ما يتطابق مع هذه السلطة ، كإيديولوجيّة . الأوّلية في هذا السّياق ، للإيديولوجيّة . وهي ، في هذا السّياق ، أكثر أهميّة من الواقع .

٥

نصل ممّا تقدّم إلى النّتائج التّالية :

أوّلاً : الشّاعر هنا حامل ألفاظ ، وحامل علاقات . وهذا يعني أنّ الإيديولوجيّة هي التي تفكّر ، لا هو ، وأنّ البنية هي التي تكتب ، لا هو .

ثانياً : الذّات ، ذات الشّاعر كفاعليّة خلاّقة ، « غائبة » . والخليفة ، من حيث هو ذات مفردة ، محدّدة وتاريخيّة ، « غائب » هو أيضاً . كذلك يقال في « **باريس** » و « **غاب بولونيا** » . الحاضر هو بنية الإنشاء الشعري ـ البيانيّ ، القديمة ، وعلاقاتها . الخليفة ، غاب بولونيا ، باريس : موضوعاتٌ متباينة ، لكنّما يُعبّر عنها بكلام واحد . فللواقع المختلف ، كلام مؤتلف . كأنّ علاقة الشعر بالواقع هي في أن يُلفَظ ، وفي أن تُلفظَ أشياؤه . كأنّه بأشيائه جميعاً ، مجرّد مناسبة لكي يقول الإنشاءُ نفسَه .

ثالثاً : الكلام على « التجديد » أو « الحداثة » يعني ، بحسب هذا المنطق الإنشائي ـ البيانيّ : فكِّر ، أيها الشاعر ، بما شئت ، وكيف شئت ، و « جدّد » كما تريد ، لكن ... ضمنَ القواعد التي تقرّرت ، والمبادىء الّتي ترسّخت . فليست المسألة بالنسبة إلى الذّات الشاعرة أن « تبدأ » أو « تبدىء » ، بل أن « تتذكر » أو « تعيد » . المسألة ، بعبارة ثانية ، هي أن « تصوغ » ، على مثال (ماضٍ) أو تعيد الصياغة . وإذا تحدّثنا عن إبداع ما ، في هذا الصّدد ، فهو إبداع تقليد ، لا إبداع توليد .

٦

هكذا نرى أنّ نتاج الشاعر أحمد شوقي يندرج في ما نميل إلى الاصطلاح على تسميته بـ « **شعر الكلام الأول** » . ونعني به كلام النّظرة الأصليّة التي قامت ، بيانيّاً ، على ركنين رئيسيّين :

« الصوت » الجاهلي و « القرار » الإسلامي . أو بتعبير أكثر وضوحاً : « اللفظ » الجاهلي و « المعنى » الإسلامي . ونشير بالمعنى الذي نقصده هنا إلى الوَحْي ، بمضموناته السّماوية والأرضية .

هذا الشعر ، من حيث إنّه شعر الكلام الأول ، هو شعر المعنى الأوّل . وفي كونه كذلك ، هو شعر البيان الأوّل .

٧

لكن ، ما أصعب التحدّى الذى يواجهه شاعرٌ يصوغ شعره بالكلام نفسه الذى نزل به الوحى ، وما أعمق الجاذبيّة ، فى آن . كأنّه مدفوعٌ لكى يتأسّى كلامَ الله ! ذلك أنّ كلامه على آلاء الله ومخلوقاته ، إعجاباً أو تمجيداً أو اعتباراً ، لا قيمة له إلاّ إذا كان كلاماً «مُبيناً» ـ أى رفيع اللغة ، رفيع البيان .

الإنسان ، فى هذا المستوى ، لسان . ولهذا يبدو صراعه فى الوجود كأنّه فى المقام الأول ، صراع من يطمح جاهداً لكى يكونَ جديراً بتقبّل الوَحْى ـ بتمجيد كلمة الله والشهادة لها .

إنّ جهده ، إذن ، كشاعر ، سيتركّز على إتقان اللّغة ، بحيث يعمل على إبقائها ، دائماً ، فى حيويّة انبجاسها الأول ، أى فى مستوى شهادتها الأولى لأشياء الوحى .

ومن هنا أهمية اللغة فى النّظرة الإسلامية ـ العربيّة . من لا يعرف كيف يكون جديراً بها ، لا يعرف كيف يكون جديراً بالوجود . ومن يجهلها ، فكأنّه يجهل الله والكونَ والإنسان : إنّه الأعجميّ .

٨

ما علاقة الكلام ، فى النّظرة الإسلامية ـ العربيّة ، بالمادّة أو بالشىء ؟

التأمّل فى المادّة أو الشىء هو نوع من التأمّل فى قدرة الخالق ، أى فى بيانه . ووصف الأشياء شعريّاً ، إنّما هو ، فى العمق ، وصفٌ لهذه القدرة ، لا للمادّة ، فى ذاتها ولذاتها . النص الشعرى هنا كلامٌ على كلام الخالق . وخيال الشاعر ، إزاء المادّة التى يتحدّث عنها ، خيالٌ لغوى ـ ينبثق من حركيّة اللغة ، وليس خيالاً مادّياً ينبثق من المادّة . فليست شيئيّةُ المادّة هى التى تملى لغتها الملائمة ، بل اللّغة هى التى تضفى على المادّة الكلمات التى تلائمها .

المادّة مناسبَة عَرَضيّة ، ذلك أنّها متغيّرة ، زائلة . أما اللغة ، فباقية . وفى هذا المنظور ، يمكن القول إنّ مبدأ الحقيقة ليس فى المادّة وإنّما هو فى اللغة . لذلك ليس للمادّة وجودٌ مستقلٌ عن اللغة . الشىء فى وجوده الحقيقى ، هو الكلام الذى ينطق به . لا يمكن ، مثلاً ، تصوّر شكل آخر ، فى اللغة العربيّة ، أكثر صحّةً فى وجوده ، من التصوّر الذى يقدّمه الكلام القرآنى . وهذا ما يمكن قوله ، بالنسبة إلى الأشياء جميعاً . وبهذا المعنى ، يصح القول إنّ العالم لغة .

ينتج عن ذلك ، على الصعيد الشعرى ، أنّ المعنى الحقيق للقصيدة لا يكمن فى مادّيتها ـ موضوعها ، وإنّما يكمن فى كلامها ، فى العلاقات التى تقيمها . وتقويم القصيدة يجب أن يتركّز على الكلام وعلاقاته البيانية ، لا على الفكرة أو الموضوع . فليس معنى القصيدة فى ما تمثّله ، فى ما تتحدث عنه ، وإنما هو فى نسيجها البيانى .

حين نقرأ قصيدة لشوق عن «الربيع» ، مثلا ، أو عن «الأندلس» ، أو أى «موضوع» آخر ، فإننا نلاحظ أنّ هذا «الموضوع» منسلخٌ من شيئيّته الموضوعيّة ـ المادّية ، من «واقعيته» . فالربيع «ربيعٌ بيانى» والأندلس «أندلس بيانيّة» ، والطائرة ليست مصنوعة بأعجوبة التقنية العلمية بقدر ما هى مصنوعة بأعجوبة التّقنية اللغوية . فالعالم الخيالى الشعرىّ عند شوق لا يستند إلى العالم الخارجى ، وإنّما إلى ما أصبح ضمن مجال الخيال ، تاريخيّاً . أى أنّه يستند إلى القيم البيانية ـ الجمالية الراسخة . كأنّ الأشياء لا تنتمى إلى العالم الخارجى ـ المادّى ، وإنّما إلى العالم اللغوى ـ الذّهنى .

٩

لنزول الوحى باللغة العربية بعدان : أزلىّ وتاريخى . فى البعد الأول ضمان أبديّتها وامتيازها على سائر اللغات . وفى البعد الثانى ضمان حضورها : إنها وراء التاريخ ، لكنها تاريخيّة ، وهى تاريخيّة ، لكنها تتجاوز التّاريخ ، تتقدّمه وتظلّ فتيّة ، وإن ارتبطت به . فى هذه النقطة من اللقاء بين الأزل والتاريخ ، بين الوحى والنّبوة ، يكمن النموذج الأول للكلام العربى من حيث هو بيان . النّموذجُ الكامل ، بياناً ، هو القرآن ـ وحى الله . النّموذج الكامل فى الممارسة الإنسانيّة للبيان ، كامن فى الفترة الزمنيّة لذلك اللقاء بين الوحى والنبوّة : فى الشعر الجاهلى . إذن سيكون القرب أو البعد ، إزاء بيانيّة الشعر الجاهلى ، معياراً للقرب أو البعد ، إزاء بيانية الشعر بإطلاق .

من هنا نفهم أهمية الماضى الشعرى ودلالته ، بالنّسبة إلى شوق ، وإلى الشعراء الذين يصدرون عن النّظرة الإسلامية ـ العربيّة ، فى أصولها الأولى ، وفى الممارسة التّاريخيّة ، القائمة على هذه الأصول . فهذا الماضى يحتضن التّعليم المعجز فى كيفية ممارسة اللّغة ، بيانيّاً . الماضى هنا ، يمثّل قاعدة النّظرة وقاعدة الوجود ، معاً . وهو ، إلى ذلك ، عمقٌ نفسىٌّ ، بلا حدود . إنّه اليقين ، وبهذا اليقين وحده ، وانطلاقاً منه ، يمكن فهم الحياة والكون والإنسان ، بالشّكل الأكثر صواباً وكمالاً .

ثم إن هذا الماضى لا يأخذ حقيقته ممّا كان يمثله ، أو من واقعه (الجاهلىّ ، أو غيره) ، وإنّما يأخذه من شعريّته وبيانيّته . بل إنّ ذلك الواقع هو الذى يستمدّ اليوم أهميته من الشعر ، وليس الشعر هو الذى يستمدّ أهميته من ذلك الواقع .

١٠

الشعر ، إذن ، فى نظرة الأصول ، النّظرة الإسلامية ـ العربيّة ، هو شعر لغة . وهوكذلك حتّى حين يكون شعر أشياء . ذلك أن هذه

الأشياء لا تكتسب وجودها الملئ الإنسانيّ ، إلاّ بقدر ما تقرّبها اللغة إليها ، أى بقدر ما تحوّلها إلى بيان . إنّ على الشّىء لكى يصبح شيئاً إنسانياً ، أن يرتقى إلى مستوى اللغة .

فاللغة لا «تهبط» إلى الشيء لكى تلتصق به وتبقى معه وتتشيّأ ، وإنما لكى «ترفعه» إليها وتؤنسنه . هكذا ليست اللغة لغةً بالشيء الذى «يفصح» عنها ، بل الشيءُ شيءٌ باللغة التى تفصح عنه .

من هنا نفهم كيف أن الإنشاء الشعرى ، بحسب النّظرة «الأصوليّة» لا يرسم الشيء وفقاً لشيئيته ، وإنما يرسمه وفقاً لبيانيته . والشاعر لا يبدع أو لا يخلق وصف الشيء . فهذا ، سواءٌ كان مادّة أو روحاً ، مخلوقٌ فى «أحسن تقويم» . من أين للمخلوق ، إذن ، أن يكون تقويمه إبداعيّاً ؟ إنّما الشاعر يعيد فى نسق آخر ، بدءاً من النّسق الأصلى ، تقويم الشّىء . يتعلّم على يد الله الخالق كيفيّة خلقه : يستعيد ، بطاقته ونفَسِه ، وصف الله .

١١

فى إطار هذه النّظرة الإسلاميّة ـ العربية ، يمكن أن نقوّم ، بشكل أدقّ ، شعريّة شوقى وشاعريّته ، ونرى ، بشكل أصح ، مكانه ومكانته فى عصره . كان ، فى صدوره عنها ، يحرّكه هاجسٌ رئيسى : تداركُ الهبوط فى تاريخيّة اللغة الشعريّة العربية ، من جهة ، ووضعها فى اتّجاه الصعود ، من جهة ثانية . فهذا الهبوط دليلٌ على هبوط الفكر وهبوط الإنسان فى آن : أى أنّه دليلٌ على هبوط الوجود العربىّ . وتداركُه إنما هو نقطة الهداية فى الصّعود . وتجسيد هذا الهاجس ، شعريّاً ، يعنى ، بالضّرورة ، استعادة النّموذج البيانى فى الممارسة العربيّة الشعريّة الأولى .

١٢

هكذا ، لا نرى فى شعر شوقى من الرّاهن فى عصره غير الأسماء : أحداثاً وأشخاصاً وأشياء . أى أنّنا نرى سطح هذه الأسماء ، لا عمقها ، ونرى لغويّتها لا شيئيتها . ذلك أنه لم ينظر إليها من حيث هى علاقات إنسانية ـ حضاريّة تولّدت أو يمكن أن تتولّد . ومن هنا لم يبتكر لها ، من حيث هى ظواهر أو وقائع ناشئة ، أسلوباً «ناشئاً» ، وإنّما أضفى عليها كلام المعنى / الأصل ، بصوره وأدواته الفنيّة ، وقيمه الجماليّة . **فإنشائيّته الشعريّة «تستوعب» الظّاهرة ، ولا تتحاور معها ، أو تحاول أن تواجه خصوصيتها بخصوصيّة فى التعبير تقابلها . إنّ شوقى ، بعبارة ثانية ، لا يُحدِث فى نسيج الكلام التفجير المقابل الذى تحدثه الظّاهرة فى نسيج التّاريخ .**

هل يعنى ذلك أنه «يهرب» من الواقع ؟ أو أنّ القصيدة عنده «صنعة لا معاناة» ، أو أنّ «ذاتيّته ضعيفة» ؟

نظنُّ أنّ مثل هذا النّقد نوعٌ من إسقاط مفهومات غربيّة على موقف من الشعر ، غريب عنها وعليها . فشوقى هنا ، شأنه فى ذلك شأن الشعراء الّذين يصدُرون عن النظرة الإسلاميّة ـ العربيّة ، نظرة المعنى / الأصل ، يصدر فى كتابته الشعريّة عن اللغة فى ذاتها ولذاتها ، فى مادّيتها وروحيّتها فى آن : **أى عن وجودها الأصلى الذى لا يفقره مرور الزّمن** ، بل **على العكس يغنيه ، وعن قيمها الإيقاعيّة** ، الصّوتيّة ـ الموسيقيّة . واللغة فى هذه النّظرة ، لا تأخذ إيقاعها من الواقع ، بل إنّ الواقع ، على العكس ، هو الّذى يأخذ إيقاعه من اللغة . الواقع ، سواء كان تاريخيًّا أو اجتماعيًّا أو سياسيًّا ، هو ، دائماً ، ضيف فى بيت اللغة .

لعلّ فى هذا ما يُخيِّل لأمثال هؤلاء النّقاد الّذين يَصْدُرون عن رؤية نقديّة ، غَرْبيّة الأسس ، أنّ لغة شوقى هى لغة الماضى لا لغة الحاضر . والحقّ أنّ اللّغة كما يفهمها شوقى ، وتعلّمها النّظرة الإسلامية ـ العربية ، لا ماضى لها ـ أى ليس لها ، فى ذاتها كلغة ، ماض ينقضى ويزول ، وإنّما ماضيها مجرّد ماضٍ تأريخى ، اصطلاحى . فاللغة وجوديًّا ، حاضر مستمرٌّ ، بل هى المستقبل : إنها الأزمنة الثلاثة موحّدةً فى جذر انبثاقها المتعالى : الوحى .

فاطمة المحسن

آخر الاصدارات / تجارب الحياة و منطق الفن

ينشط العراقيون في الخارج باصدار اعداد ملحوظة من المجاميع الشعرية والقصصية والروايات. وهي تسجل، في الغالب، تجارب اولى لمجموعة كبيرة منهم، أو ضمن تجاربهم الاولى في السنوات الاخيرة. وتبدو هذه الظاهرة في وجه من وجوهها نزوعا نحو اقتراب اعداد كبيرة من الناس من الفن والأدب، وتعليقهم اهمية على النتاج الأدبي والفني كمشاركين فاعلين فيه، لا مجرد متلقين. ومن المناسب ان نذكر هنا ان توفر امكانيات الطباعة والنشر في بعض بلدان اوربا يشكل عامل تشجيع، اضافة الى ادراك الشباب لقيمة تجاربهم الشخصية التي ارتبطت باحداث على درجة كبيرة من الاهمية والخطورة: الحرب، الاضطهاد، المشاركة في حرب كردستان، الهجرة والتهجير، وغيرها الكثير.

التاريخ غدا بالنسبة الى العراقي منظورا وفي ملمس اليد، والافراد مشاركين في صياغة يومياته. وحسب تعبير لوكاش، يصبح التاريخ تجربة جماهيرية خلال الاحداث الكبيرة.

اصبحت الكتابة الشعرية والقصصية وممارسة الفنون بالنسبة الى اناس لم يمارسوها في وطنهم، شكلا من اشكال صياغة هوية الارتباط بالوطن، ومحاربة التهميش والالغاء. وهي، فوق هذا وذاك، تملأ فراغ اكثرية تعاني بطالة مقنعة، وتخاف الاندماج داخل مجتمعات غريبة ومفزعة بالنسبة اليها.

وتبقى تلك الظاهرة ضرورة ينبغي ان ندرك اهميتها، اذا افترضنا ان عامل الزمن حاسم في غربلة النتاجات الطارئة والسهلة.. وهذا افتراض نسبي ايضا، لا نجد في تاريخنا الأدبي ما يؤكده. ولعل غياب النقد والدراسات الأدبية يساعد على اختلال موازين المقارنة والمتابعة والغربلة لقيمة تلك النتاجات.

وقدر ما يتيح لنا هذا الحيز من فرصة لقراءة آخر النتاجات القصصية والروائية،

التي تحكمت في انتقائها الصدفة، نحاول ان نجد ما يمكن ان نسميه اتجاهات معينة لمشتركات تلك النتاجات التي تختلف بالطبع، قيمتها حسب علاقة كاتبها بصنعة الكتابة، كهاوٍ أو محترف، ودرجة احساسه بالتاريخ كوقائع. نقول هذا، لأن تلك الكتابات في اكثرها، لا تخرج عن اطار تسجيل قيمة أو موقف أو اتجاه للحدث العراقي بمختلف اشكاله وصوره، أو عن محاولة ايجاد تمثلات تاريخية لوقائع الحياة اليومية في العراق أو الخارج كمنفى غريب وليس مستقرا.

*روح الاحداث
وتأملات الكاتب

اذا افترضنا ان فن كتابة النص القصصي أو الروائي لا يدرج في باب حوليات الرهبان، التي تفرضها عزلتهم، وتأملهم المسطح بالحياة والتاريخ، فلنا ان نقول ان هيبة الكتابة تقدم لنا فرصة مهمة لتحصين الأدب من الاحساس المضخم بقيمة التجربة الشخصية التي تبدو في احيان لكاتبها على اهمية قصوى لا يدانيها الا التسجيل قصصيا. فمن يتقدم هنا، التاريخ أم الفن؟ تلك قضية خاضعة للتمحيص من مختلف اوجهها. فالتراجيديا العراقية التي تبدو في احيان كنكته القدر الاغريقي السمجة، غير قابلة للتصديق، ومن باب اولى ان تصنع تلك الاحداث قصاصين وشعراء قدر ما تفرّغ قادة تاريخيين، وحزبيين ورؤساء منظمات وميلشيات. ومن الاولى ان نتذكر ان الخارج العراقي لا يختص وحده بهذه الاشكالية، بل ان الداخل يحفل باعداد مضاعفة من المحاولين في ميدان النشاط الابداعي بمختلف صوره. ولا نفترض ان اولئك يقفون على الشط الآخر في خطابهم، فلو اتيحت لنا فرصة للمقارنة، لوجدنا التشابهات اقرب واخص في تلك التجارب مجتمعة.

على هذا سنعطي اهمية لفاعلية الحدث الموضوعي أو السياسي أو التاريخي، ولنسمه ما نشاء في الحديث عن ظاهرة الكتابة القصصية. اننا في زمن استثنائي، يمتد عبر كل قارات العالم، حيث الشتات العراقي لا يشبه أي شتات آخر، في تصورنا في الأقل. ولكنه في ثباته على يقينات الكتابة الاولى، يبدو اكثر استعصاءً على التغيير. ومن الملاحظ هنا ان كتّاب الخارج بمختلف صنوفهم، المتقدم منهم والمتأخر، الهاوي والمحترف، تعلموا ان فن القص والشعر، وفي هذه المرحلة بالذات، لا يحتمل ذلك الاحتفاء بالتاريخ البطولي، فاشخاصهم، في الغالب، مهزومون وضعفاء ولا يتحركون

في كوكبة واحدة من المجرات الاعتقادية، بل هم يتلذذون بضعفهم وقلة حيلتهم، وانسلاخهم عن ماضي افكارهم الاولى. وهذه على الارجح، ردة فعل على لغة الابطال والمواقف البطولية التي تطرحها نتاجات الداخل، وبالاخص كتابات قادسية الحرب في العراق. اذن كيف يكون التوفيق بين كتابة تتعكز على وطأة الحدث التاريخي وتقدم الصيغ الفردية من الحوادث، وتصف فترات متقطعة من الزمن، وحوادث غير ممحصة؟.

ان الاهمية التي يعلقها كتّاب القصة على الحدث العراقي، لا توازيها قدرتهم على تأسيس اتجاه يحاول فهما لمغزى التاريخ العراقي، لان مواضيعهم، في العادة، مجزأة ، تنتقيها الصدفة اكثر مما يتحكم فيها التخطيط لخلق بنية روائية تتوغل في دراسة سايكولوجية وطبيعية المراحل والافراد. ولعل هذا يرتبط بغياب الدراسات المختصة بتفحص مكونات الحدث العراقي المعاصر. اضافة الى ضعف التقاليد الروائية في العراق. فالنتاج الروائي المتميز بمجموعة، منذ الخمسينات حتى الآن، لا يوازي ناتج الاجناس الأدبية الاخرى، عدا عن ان فن القصة القصيرة بقي يتأرجح بين كم ليس ذي قيمة وبين التماعات مهمة لكتّاب لم يواصلوا مسيرتهم الاولى.

وهذا في كل الاحوال لا يحجب امكانيات مهمة لقصاصين وروائيين ظهروا في السنوات الاخيرة، سواء في الداخل أو الخارج تشكل نتاجاتهم اضافة حقيقية الى مسيرة الابداع العراقي. ولكن الذي ننتظره هو ان يفعل الزمن فعلته، ونجد ثمرة التلاقح الروحي واللغوي لدى كتّاب الخارج ليغيروا في تضاريس الكتابة العراقية، مثلما فعل المنفى في المصائر الشخصية لاعداد كبيرة منهم.

* الذاكرة وخيال اللغة
في «الكلمات الساحرات»

اذا اردنا ان نشير الى نماذج من الكتابة الناجحة، لكتّاب ظهروا خلال السنوات العشر الاخيرة، فسنجد ان شاكر الانباري كاتب القصة القصيرة واحد من القلة الذين قدموا اضافة ملحوظة في هذا المجال. فقصصه تملك سمات النص المحترف، من حيث لغته وبنائه وانفتاحه على عوالم جديدة غير متداولة أو مكرورة. اصدر ثلاث مجاميع قصصية، وها هو يصدر رواية عن قصة ثأر ريفية، ستكون موضوع قراءتنا في هذا الحيز.

«الكلمات الساحرات» الصادرة عن دار الكنوز الأدبية في بيروت اقرب الى القصة

الطويلة منها الى الرواية، ذاك ان عالمها وشخوصها مختزلة في افق وفعل محدد يعتمد على حدث محدد. ولا يوحي بامتداد أو سعة الرواية التي يستطيع القارىء ان يدرك ابعادها، حتى ولو احتوت على صيغة مكثفة للعرض فالكاتب اعتمد بنية للحدث تحصر الوقائع في زاوية لا تقبل الكثير من التأويل أو الخيال التحليلي أو الحركة التوليدية لاحداث القص.

في مشهده القصصي، الذي يدور في قرية من قرى الرمادي، ندرك تسلسل عدد من المفاصل التي يبني عليها تتابع قصة، المفصل الاول هو نبوءة ساحرة، أو ضاربة ودع تمر بالقرية، وتبلغ احد وجهاءها بمصيره التراجيدي. انها مساحة مفتوحة للخيال والفانتازيا، تعطينا اقل ما تعطيه لغة متماسكة ومسترسلة اعتاد الانباري ان يهتم بها في قصصه القصيرة. وهي تبدو هنا اقل حد في توهجها. والمفاصل الاخرى، هي تفصيل لتحقق تلك النبوءة على هيئة جرائم قتل تتكر بمنطق ثأر قبلي ليس الا، وهو الرديف لمنطق القدر العبثي.

عند هذا قطع المؤلف الطريق على نفسه لكي يمضي في أفاق تفسير وتقليب محتملة للحدث من اوجه مختلفة. وبين موشور تلك الاحداث يمر السياسي عابرا وغير ذي قيمة سوسيولوجية أو تاريخية حقيقية.

القصة تبدأ بجريمة يرتكبها احد اعضاء المليشيات المسلحة للسلطة البعثية بقتله اثنين من جيرانه. هذا القاتل هو ابن الوجيه الذي تشكل ذريته تفصيلا لحيثيات مواقفه من الحياة، فواحد من ابنائه يستقر كمحام مرموق في المدينة، يثأر لابيه، الذي يُقتل انتقاما بجريمة اكثر بشاعة من جريمة اخيه. والآخر، القاتل الاول، شخصية مهلهلة، كان يبحث عن مكان قوة له تحت الشمس بأية وسيلة، وهو يذكرنا بشخصية الولد النزق والمتهور (الحرس القومي)، في رواية التكرلي «الرجع البعيد» مع فارق في المعالجة وفي اسلوب القص.

في هذا العمل، كما في اعمال عراقية كثيرة، صدرت في الخارج يتبدى حضوء الوطن كمكان وجغرافيا عبر وصف البيئة، وهذا الوصف معني بتحديد هوية كتابه وانتسابهم الى مدن نشأتهم الاولى. فكل رواية أو مجموعة قصصية تدور عن مدينة معينة في العراق. من كركوك حتى عين كاوه حتى البصرة وكربلاء. والسماوة والثورة أو الاعظمية من بغداد تحديدا. لكأن في تخصيصهم هذا يؤكدون على تفصيل العراق الصغير في ذاكرتهم، وفي قصة الانباري الطويلة لا يستمد الوصف المسهب، في احيان

كثيرة، قيمته من فنية هذه الخصوصية، قدر ما يصبح اداة من ادوات شحذ الحنين الى الماضي بيد ان هذا الحنين يصنعه خيال هو في اكثره خيال لغوي، احتماله لا يتجاوز سطح الذاكرة. فهو يقول «وكما لخيمة الشعر ظل يلطف القيظ، ولشجرة الدراق فيء يختبىء فيه ثعلب مذعور، وللنخل حاشية داكنة على الارض يجلس الرعاة فيها، ولضفة النهر برودة ناعمة يتوارى فيها البزاق وسرطان النهر، كذلك، فان للبيت ظلا مديدا، يرطب حرارة النفوس، ملقيا اياها الى عالم غامض من الخدر، التأملات، للاحلام، دورة الايام الخوالي التي مضت كما تمضي اغاني الطيور وذرات الغبار وقطرات المياه في الموج الى اثير الفضاء».

وصف مثل هذا ينحي هوية البيئة الحقيقية ويرسمها في لوحة ساكنة مكررة. ولعل تلك الاشكالية بدأت لدى الكثير من كتّابنا الجدد من تقليد لاسلوب قص محمد خضير عن البصرة ذلك الذي يتمايز عن واقعية الخمسينات الممعنة في امانتها للبيئة الشعبية، وعن تجريد الستينات الاسلوبي. فخيال القص لدى محمد خضير تضمن وصفا مفعما بارواحية عالية، تجعل للاماكن والاشياء نبضا داخليا، روحا خالصا يشكل امتدادا لاهواء الشخصية ومزاجها. انه يمثل الاحساس الرهيف بالحياة النابضة والتفصيل الدقيق لتلك الحياة عبر الجدل بين الشخصية ومحيطها. والذاكرة في المنفى، على ما يبدو، توقع في مشكلة جدية وهي ما يمكن ان نسميه الذاكرة المموهة أو البديلة، انها ذاكرة الحاضر، على الارجح، تلك التي تزين لنا صورة الماضي وتنزع عنه هويته الحقيقية.

لعل شاكر الانباري أراد هجاء قيمة اجتماعية يعتقد انها تشكل احدى مكونات العنف العراقي، ولكنه مر عليها كما يمر مشاهد غير معنٍ بتتبع نبضها الداخلي واشتباك علائقها بالحاضر ووقائعه اليومية، وبسبب المعالجة المبتسرة السريعة بقي يتأرجح بين مشروع القصة القصيرة والرواية، فلا ابقى من قيمة للتكثيف، ولا منح قصته رحابة تسع توليد حبكة روائية تشمل مواضيع تضيء العلاقة بين الحاضر والماضي أو تتابع الشخصيات في متوالية تطورها. أراد المؤلف ان يمسك بزمام الحدث عبر خيط قص بوليسي، تابع فيه القتل والقتل المضاد دون ان يتعرف القارىء على ملامح مكتملة لشخصياته. وحين أراد ان ينتزع من نصه فتيل التأويل السياسي، اضاع التبرير لقيمة ما بدأ به من احتمال ذلك التأويل، فالهوية السياسية التي اضفاها على شخصية القاتل الاول باعتباره ممثلا محتملا للسلطة، وضحاياه باعتبارهم ممثلين

محتملين للمعارضة، لم يبق لها من قيمة تذكر، بعد ان انتهت الى لعبة طفل احمق تبرأت منه السلطة وممثلوها. ولو داري هذه الانتباهة باعادة تكوين الحدث منذ بدايته، بعيدا عن هكذا ايحاء، لبدا منطق قصته اكثر ثباتا، واقل تعرضا للفجوات.

* بعد مجيء الطير
حوار الحاضر مع الماضي

المجموعة القصصية التي صدرت عن دار صحارى في هنغاريا للقاص الستيني ابراهيم احمد «بعد مجيء الطير» هي استمرار لاسلوبه الاول، الذي بدأه باعمال قد لا تبدو لافتة بقوة، بيد ان لها شخصية مميزة يجدها القارىء في اسلوبه وفي زاوية تناوله لمواضيعه.

ابراهيم احمد يتعامل مع الكتابة، بمزاج ايقاعه مع الحياة، فهو لا يملك حسا مضخما بالتراجيديا، حسب الطبع العراقي المعروف. ان لديه قبولا مسترخيا بالحياة، دون توتر ومشكلات كبرى، وهو يطرح في هذا المسار كتابة دون ادعاء، دون نثر بلاغي ودون توتر تراجيدي. فهو ينشد ما لم يؤكد عليه من احداث الحياة، ذلك المكرر واليومي. ومفارقته الاجمل تأتي على هيئة مزحة أو سخرية خفية أو معلنة. مع ان مرحه ليس خالصا، انه يشير الى مرارة على القارىء ان يلتقطها لكي يتابع تحري ابطاله عن مصائر عادية لا تتطلب عقوبات الاقدار وثوابها. فهم هكذا باقون على ما كانوا عليه، منذ ان بدأت العاصفة وانتهت ليس لديهم متطلبات كبرى ولا آمال بهيجة، فصاحتهم تختزل حكمة الطبيعة وبداهتها.

لعل قصته الاولى المعنونة «المعلمون يتجولون في الليل» تذكرنا بتقاليد الكتابة القصصية الخمسينية، التي تحوي سردا امينا منحازا للبيئة الشعبية. والانحياز هنا لا يعني موقفا قدر ما يعني محاولة الكاتب تمثل هوية تلك البيئة بما يقدمه من تلاوين وعيها ومزاجها وملامحها الحقيقية، منحيا رغبة تزويقية يمكن ان يولدها شرط الكاتب الثقافي وحساسيته الجديدة. يعرض ابراهيم شخصياته في مشاهد وحوارات تتسلسل بايقاع مرح، يزخر بالنكتة الشعبية، وبروح المدينة وملامحها التي تتشابه مع الكثير من المدن العراقية. انه يستعيد زمنه المفقود باعادة مونتاجه عبر مشاهد تضيء الاماكن من زاوية صغيرة، ولكنها مؤثرة لانها لا تدعي موقفا ولا تسعى الى تأويلات. فاحتمالات الحياة ومواقفها تبدو بسيطة وقابلة للتفهم.

احتاج الكاتب لبناء قصته الى ادوات ربط بين الحاضر والماضي خلط فيها الوصف الواقعي بالفانتازي، وبدا سعيه هذا، في عدد ليس قليل من المواقع، اقل قدرة على الانتقالة، مع ان القارىء يبقى بعيدا عن الاحساس بهذا الخلل، بسبب المتعة والاثارة التي تحققها روح النكتة التي من النادر ان تتوفر في كتابات العراقيين. قصته الثالثة «رحلة» تملك نفس مقومات القصة الاولى، فالبطل البهلول الغافل يقع في مأزق محاولته السفر الى ايطاليا، ومأزقه يتبدى عند نقطة التماس في الجو بين قرويته وبساطته، وبين اوربا المتعالية التي تطرد العرب من اراضيها باعتبارهم مشاريع ارهاب مؤجلة.

عدد من اقاصيصه هي مجرد انتباهات صغيرة لتفصيلات حياة العراقي الغريب في الخارج. الاحساس بالحنين الى الوطن كما في «لقاء»، الحلم بالعودة الى الطفولة «الطائرة الورقية» قلق اللهفة والخوف من الاهل «الرسالة» فقدان الهوية، وانعدام الاحساس بالزمن، كما في «الشك» و «فقاعات» و «حالة خاصة جدا» وهي تمر على الحدث التاريخي في حياة الناس باعتباره العصب المحرك لواقع حالهم. فهناك التهجير والحرب والمطاردة والسجون والتعذيب والشكوى من زمان النفي والخوف من الاقتلاع. وهي بمجموعها لا تقدم جديدا لمسيرة ابراهيم احمد الفنية، ولعل استغراقه بالحس التراجيدي، في قصته «حالة خاصة جدا» اضعف هامش الاختلاف بينه وبين ما يمكن ان نسميه بكائيات المنفى التي اعتدنا ان نقرأ.

اما قصته «الحفل الختامي» فهي تحوي تناولا جديدا لتجربة المنفى، بمقاربة ذكية للزمان والمكان الاوربي انها تظهر ذلك السعي نحو خطوة اولى لانفتاح الغريب وفضوله المعرفي نحو المجتمعات الاخرى. وهي من حيث بنائها ولغتها تملك مقومات الطلاقة التي تريد معالجة الحدث بسرد فيه الكثير من الانسجام والطلاوة. اما قصصه عن مكان اقامته في هنغاريا، فهي اقرب الى تذكارات غريب يحاور فيها الاماكن وماضيه السياسي في علاقة تعاقب وتقارب وتضاد.

* المجرد والعيني
في تقنية اللغــة

النماذج السابقة هي اقرب الى الخيار التقليدي في اساليبها وطرق تناولها للحدث والشخصية والمكان، وفي هذا المقام ابتعدت عن الاشكاليات اللغوية التي استغرقت اجيالا من كتّاب القصة في العراق. ولدينا نماذج لكتابات اخرى يمكن ان نجد فيها

بعض مشتركات خيارات قصص الخارج، حيث يجد الكاتب في اعتبارات البيئة الشعبية الاولى، وملامحها المحددة مدخلا لانكار الغربة وهجاء المنفى، ولكنه معني بالتعبير الجمالي اللغوي اكثر من عنايته بالموقف القصصي كاحداث ووقائع. ولعل محي الاشيقر في مجموعته الاولى (اصوات محذوفة) انهمك بما يمكن ان نسميه البنية اللغوية للنص، باعتبار اللغة ممارسة جمالية ولحظة معرفية. ومجموعة نصوصه التي كتبها منذ ١٩٧٩ حتى الآن، سبق ان نشر بعضها في عدد من المجلات والصحف اللبنانية والفلسطينية.

نص الاشيقر يتأرجح بين محاولة الاقتراب من المنطق الصوفي والانشاء الرومانسي، وفيه شبق الملامسة الحسية للاشياء، فهو لا يحلق في عالم التجريد المعرفي أو يقدم معلومة، بل نجده عاريا امام اللذة التي تضمرها المرئيات، ينوء بعاطفته التي تربك، في احيان، الوحدات اللغوية للنص ذاته. فلا يستطيع القارىء ان يتبين نسبة الافعال الى الاسماء وترادف الصفات مع الموصوفات. لنسمع اليه وهو يقول في نصه الصوفي الاول: «ابواب. ابواب. ابواب.. المشرعة منها لا توصل إلا الى الحوش الواسع. المحاصر بابواب اخرى، والمغلقة تماما. ما ان تُقتحم حتى ينفرد الشذروان بمائه مشعشعا بقبلات اخيرة للموزاييك الوردي. والمغلقة للتو ما ان يستدل عليها بنقرة حنين. تجفل كما جناحين، عن مدخل عطر فاتر. يفضي الى غمام. والموارية منها تشي برجاءات مغدورة.. والمهجورة تلتم على تشققات لتذكار لم يبدأ بعد. والمشرعة ليلا. تقفل بصرخة. والمقفلة بقوة وتماسك. قد تنفتح بالمصادفة على جسدين مشتعلين يتناوبان على التعطر والاندلاع بصمت هش من المدخل حتى الفضاء الازرق الكثيف.»

يمنح الاشيقر القارىء، عبر امعانه في الوصف، جو العاطفة المحمومة التي يكنها لبلدته كربلاء، محاولا الاقتراب من طقس الرثاء الحسيني في ادائه وفي تصعيده الالم الى اقصاه، فالمرأة التي تزور ضريح الحسين في «ناصية الحلم» تسكنها قوة غريبة، تجعلها تدفع برأسها لتضربه ضربة قوية في عمق مرآة الذهب..! فينتشي القاص بخيط الدم الذي يفر من مفرق شعرها.

ان قدرته على تحويل الانطباعات العادية الى صور حسية شبقه تبعد نثره الشعري عن استطراده الرومانسي، فيتحول وصف الجمال الى ضراوة تتلذذ بتعذيب الذات بتلك التذكارات. وصوره في الغالب مجزأة معتمة، لا يستطيع القارىء ان يدرك دلالتها بسهولة، لانغلاق النص على همهمة الكاتب الذاتية مع ان المجاز والاستعارة في الجملة

الواحدة ليسا على هذه الدرجة من الغموض.

ان على القارىء ان يلتقط قيمة معينة من نصوص محي الاشيقر، وهي ان الكاتب في وصفه بيئته والحوادث والناس الذين التقاهم، لم يدرج هذا الوصف في نظام من التصورات التي تجعل الكاتب في موقع المشاهد البراني، بل حاول ان يستعير من سايكولوجية مدينته منطق نصه. ان المزاج الانتحاري الذي تحاول ان تتقمصه جملته، وشدة التجاذب في عاطفتها بين ليونة وقسوة، لهي محاولة للحلول في روح تلك المدينة التي تلبســـه جنونهـــا وافســـد حـــيـــاته في أية بقـــعـــة حل فـــيـــهـــا.

* التجارب الشابة
وتقنية الكتابة المتداولة

يجد المتابع صعوبة في استبانة اسلوب واضح لتصنيف المجاميع الجديدة التي لم ينشر كتّابها الا القليل في الصحف والمجلات لان تلك القصص لا تطرح هوية متمايزة تتيح فرصة لادراك تنوع أو اختلاف عن السائد، فهي في الغالب، قصة واحدة تتكرر على هيئة استذكارات عن حياة كابدها أو تجربة معينة مر بها، ولدينا في هذا الحيز المحدود، مجموعتان، الاولى «كابوس اخضر» لاحمد ناهد والثانية «رؤيا اليقين» لسلام ابراهيم. تعاني المجموعتين، ما تعانيه المحاولات الاولى في ميدان الكتابة، حيث تحتاج تلك الاعمال، لكي لا تستبق مرحلة نضوجها، اختبارا يمر عبر النشر المتكرر في المنابر المتاحة، ولعل هاتين المحاولتين كما هي عشرات المجاميع القصصية والشعرية المطبوعة، تستعير ادواتها من تقنية الكتابة المتداولة. وفي التجربة العراقية بالذات تتكرر تلك الآلية القصصية المبنية على الاصداء العاطفية للحدث العراقي بتفصيلاته المعروفة، وزوايا التناول متمشكلة بمأزق الضمير المعذب لشخصياتها، حيث يهجس البطل بفردانيته، محاولا تخطي روح العشيرة التي تسكنه. ومادة الكتابة هي السيرة الشخصية أو هي استذكارات لتلك الحياة وشجونها.

في المجموعة الاولى «كابوس اخضر» لاحمد ناهد يحاكي الكاتب ما يمكن ان نسميه تيار الشعور، أو المنولوج الداخلي للقص، حيث يسترسل كاتب النص منتشيا بايقاع الفاظه وصوره. وتلك واحدة من مشكلات هذا الاسلوب وفي قص الشباب على وجه الخصوص.

ان مدرسة جيمس جويس العربية، مازالت توفر الاداة الانفع لتوليد نسق من

القص يوفق بين السيرة الذاتية والانشاء اللفظي. وهي تلقى الاستجابة لسهولة اقترابها من مـزاج المناجـاة الشـعـرية، التي اعـتـاد عليـهـا الطبع العـربي عـمـومـا.

وفي الظن ان اغراء من نوع كهذا هو وليد تصور محدود عن حرية التقنية القصصية في التعبير عن الانفعال الداخلي، لان الكاتب يظن ان بالامكان الغاء البناء السابق الذي يعتمد على حدث أو زمان أو امكنة تستدعي الانتقال بينها مهارة خاصة، وبالتالي يعفي الكاتب من موضوعية موقفه من مكونات مادته القصصية بما فيها تقنيتها الفنية. على هذا يسهل ان تغفل كتابة من هكذا نوع مغزى التوافق بين التجربة الشخصية وصيغ التعبير عنها. فنماذج القص الاوربي القديمة منها والجديدة، ليست وليدة تطور طبيعي في تقنيات الكتابة حسب، بل هي ايضا وليدة ايقاع معايشة حـضـارية، تطلبت صـيـغـا مـعـينة للتـعـبـيـر عنهـا قـصـصـيـا.

والحال ان شيوع هذا الاسلوب في ادبنا، كشيوع قصيدة النثر. ولا يمكن ان نطبق هذا الكلام حصرا على التجارب الشابة في الكتابة القصصية، فهي نتاج تاريخ من القص تعـودنا فـيـه ان نكون ممـتـثلين لالـيـة كـتـابـيـة تدور في اتجـاه واحـد.

احمد ناهد في مجموعته هذه ينتقي، وبانتباهات ذكية، بعض احداثيات مدينة الثورة، التي تعتبر الاكثر فقرا بين مناطق بغداد الشعبية، ويحاول ان يسلط الضوء على مفاصل مهمة من سيرتها اليومية، لعل اهمها الصراع بين قيم الريف والمدينة، وهي منطقة تحمل المعلمين حيث تتكون اكثريتها من مهاجري الريف الى المدينة. حاول ان يصور الكيفية التي تدار فيها الصراعات بين اناسها للحصول على لقمة العيش، وفي الوقت ذاته كيف يتحرك الكل ككتلة واحدة لسحق أي تطلع فردي نحو التمرد والحرية. ولكنه وقع في مشكل التباعد بين واقعية تفرضها مزاج قصته وزوايا اختياره ونوع البيئة، وبين انهماك في التغريب الاسلوبي حيث استخدمت اللغة كفعل ابهام وتعمية. في مدخل قصته الاولى يقول:

«تقول زوجته: ان النوم على البطن هو نوم الابالسة. وصمتت، ثم بان من خلال صمتها مقدار محدودية ذهنها، على انه لا يخلص دوما الى هذا الاستنتاج بسهولة لا خوفا منها. هو بدوره يصمت لان هاته التوليدات، من حيث لا يدري، تقيم في دماغه اطحن الحروب واكثرها تفاهة وتجعل الغثاثة (لها طعم الحامض) مصلا يصعد الى حلقه ويملأ كل عرق فيه، يجد ضمن هذا المسعى لايلاج كوة اخرى يداني بها زوجته.»

يمكن ان ندرك، من خلال هذا المقطع، علاقة الكاتب باللغة كدربة وصنعة. فهو يقع

في شراك فتنة الجملة المستقلة، منتشيا باستطرادات لا تظهر الا القليل من الاحداث والازمنة وملامح الشخصيات، وفي مواقع عديدة يحاول استخدام العامية في سياق جمل فصيحة، فلا يخفف هذا الأمر من خلل البناء المعتمد على تقطيع الحديث في زوايا عرض تعتمد التغريب والايهام. والكاتب يتحرك بمزاج كراهية للعالم الذي يكتب عنه، لذا هو لا يملك الا ان يهجوه، ولعل تلك الكراهية جعلته في حالة اشتباك وتشتت مع الامكنة واناسها.

اما المجموعة الثانية «رؤيا اليقين» لسلام ابراهيم، فلم تكن منهمكة بالتقنيات أو اللغة، بل اراد كاتبها وصف مشاعره، في انشاء واستطرادات وجدانية. قصصه تتحدث عن كل القضايا المصيرية التي مر بها العراق ومدخلها صوت مقاتل عربي شارك في حرب كردستان، يهرب من جحيم المعارك ليعود الى بيته وامه، فيجد الهزيمة الاخرى بانتظاره، حيث تحول السلطة بيت الاهل الى مقبرة يدفن فيها رجال العائلة. هذا الكتيب، كغيره من الاصدارات الجديدة، مرثية سوداء تمتلىء بعواطف متأججة واحساس عارم بالخيبة. وقصصه تدور حول احداث يتداولها العراقيون في الداخل والخارج بكثرة من حروب واساليب تهجير الى قتل وتعذيب وسجون وغيرها. وعرضه يعتمد البوح الذاتي واستطرادا ممعنا بالوصف الانفعالي، فما من فقرة تمر دون ان يحرص الكاتب على ترصيعها بتنميق يعتمد النعوت والتشبيهات. وكل قصة اقرب الى المذكرات الشخصية، يضع فيها خلاصة تجارب يظن انها ينبغي ان تسجل. ان الذي يهمه هنا تلك الكوارث التي يعجز العقل عن التصديق بها، وهذه الواقعة ـ الكارثة ينبغي ان تكتب بعاطفة توازيها، عاطفة حارة تصل احيانا الى ما يعجز الكاتب عن البوح بها، فيترك فراغا بين جملة واخرى لكي يدرك القارىء وقع هذا الانفعال.

هذه المجموعة من بين مجاميع كثيرة، لشبان ومخضرمين، تضعنا امام سؤال جدي: في حومة الكتابات القصصية والشعرية الآن، من الذي يتقدم، التاريخ بوقائعه العجيبة، ام الفن؟.

والاجابة تعجز عنها معالجة مبتسرة ليس بمقدورها متابعة هذا السيل المتدفق من المطبوعات.

أدب الالتزام

بقلم : الدكتور محمد غنيمي هلال

تستلزم تصفية العقبات أمام قضية الالتزام أن تحدد – في وضوح – مفهوم ألفاظ تتردد بمعان مختلفة على أقلام مؤيدى الالتزام فى الادب ، كما تتردد على ألسنة المعارضين لهذا الالتزام على سواء . ومن ذلك صلة الالتزام بالخلق ، وبالتربية والتعليم ، وبامكان قيام الادب برسالته فى دعم أيديولوجيات أو مذاهب فكرية :

رأينا – من قبل – أن سارتر يقول : ((**فى أعمق فرائض الفن تكمن فرائض الخلق**)) – وقديما قال فريدريك شيلر : **انه يجب أن يكون المسرح ((منظمة خلقية))** . ويقول برتولد بريشت **متحدثا عن رسالة المسرح الجديدة : ((لاوجود لفن جديد بدون هدف جديد ، والهدف الجديد هو التربية))**.

والخطأ هنا أن نفهم الخلق والتربية على اطلاقها ، فنسوى بين معناهما فى الادب الملتزم ومعناهما الاجتماعى العام . ذلك اننا – فى هذه الحالة – نخلط بين مجالين مختلفين : مجال الادب ومجال الفكر المحض ، على حين ان الخلق او التربية يتميز كلاهما فى الادب عنه فى المجال الحيوى والفكرى العام بمميزين هامين يختصان بالادب ، هما أن دلالة الادب غير مباشرة ، وأنها غير تلقينية ولاتقليدية . وبهاتين الميزتين يحتفظ الادب بمقوماته الفنية أو الجمالية ، على حين لايفقد شيئا من جوهره الانسانى المرتبط حتما بموقف العصر وقضاياه ، وبثقافة الكاتب المصرية الى جانب ثقافته الفنية ، ثم بثقافة الجمهور ودرجة وعيه .

وقد يطلق الخلق على مجموع العادات والتقاليد السائدة فى عصر ما ، وقد وقف ادراك الادب الكلاسيكى – بعامة – عند هذا المعنى ، فسار فى اطار ضيق على دعم حقوق الملوك والارستقراطيين من خلال قيم ثابتة جامدة ، ولكنها اتسمت بطابع الخلق . وربما كان الضيق بمثل هذا الخلق التقليدى هو الدافع لباسكال ان يعلق على هذا المعنى الموروث للخلق – وطالما سبق باسكال عصره فى خواطر متفرقة – فيقول : ((**الخلق الحق هو الذى يسخر من الخلق**)) . والخلق الاول فى النص السابق هو الشعور الحاد الصائب والوضوح الباطن لمعنى الخير والشر ، فى حين ان الخلق الثانى – موضوع السخرية – يراد به اما مجموع القواعد التقليدية ، واما التأمل النظرى المجرد من الارتباط بالواقع والموقف ، مما كان يغلب على الفلسفة فى القديم .

ولنأخذ معنى لفظ آخر متصل بالخلق ، ألا وهو ماكان يطلق عليه الكلاسيكيون الذوق السليم . فيرى ديكارت الكلاسيكى أن معناه ثابت ، وانه معيار سليم للحكم على الاشياء : ((**فالذوق السليم هو الشىء الذى قسم خير تقسيم بين الناس**)) ، وقد كان هذا الذوق عند الكلاسيكيين وفى الادب الكلاسيكى – تعلة لتبرير كثير من مزاعم العصر ومظالم الاضطهاد الطبقى ، كما يعبر عن ذلك هيجل نفسه – وهذا موطن من مواطن نزعاته نحو الواقع فى فلسفته المثالية فى جوهرها – حين يقول : ((**مايدعونه الذوق السليم هو غالبا ذوق فاسد . اذ يحتوى هذا الذوق السليم على جميع تقاليد عصره ... فهو كيفية التفكير فى عصر من العصور ، فيها يكمن جميع مزاعم العصر ، ولكن الذوق السليم الحق المحدد بجميع مايشرطه الفكر لايحتفل بذلك الذوق السليم**)) .

ودور الادب الملتزم خلقى ، وهو يدعم الذوق السليم الحق الذى تحدث عنه هيجل ، كما يدعم الخلق الحق الذى أومأ اليه باسكال .

وفى عصور الانتقالات الثورية يتضح هذا المعنى الخلقى للادب فى صورة صراع يقضى الادب فيه على القيم المزلزلة القديمة التى تتذرع باسم الخلق لبقائها ، ليستبدل بها قيم المجتمع الجديد الراسية على أساس من الخلق جوهره تحرير المجتمع .

وفى عصور الانتقال الثائرة هذه ، تقوم أمام الادب عوائق ، وبخاصة لدى الجمهور الذى ربما تكون الكثير من عاداته ومن عواطفه قبل الثورة على ذوق خاص وقيم هى فى سبيل الاحتضار ، بعد أن كانت رائجة قبل الثورة باسم المجتمع ، وهى فى الواقع ضد بنية المجتمع السليم . وأمام هذه العوائق لاينبغى أن يولى الكاتب همه استرضاء او تزلفا

لنوازع بالية يقيس بها مدى نجاح عمله الادبى أو اخفاقه ، فمن المحتمل ان يظل جزء كبير من الجمهور على ذوقه القديم ، لايساير فى يسر الادب الجاد فى قيمه الجديدة ، وفى صوره الفنية الجديدة وعلى الادب الملتزم – فى هذه الحال – واجبان دقيقان كى يؤتى ثماره : أولهما ان يتخذ الادب دورا قياديا فى محاربة الافكار والمشاعر البالية ، وفى الكشف عنها فى وضوح كى تكسد من رواج ، وتبور بضاعتها بين الجمهور وتصبح عملة زائفة او ملغاة لاسبيل الى تداولها والواجب الثانى أن يحافظ الادب فى القيام بدوره الثائر على استقلاله ، فلايظهر بمظهر المتملق لما هو خارج عن نطاقه ، وذلك بأن يصور القيم الاجتماعية على أساس اقتناع الكاتب نفسه ، وشعوره بالالحاح الباطنى عليه بضرورة الكتابة فيها استجابة منه لدواع نفسية صادرة عن ذات نفسه . ويستلزم ذلك منه أن يظل على اتصال بالجمهور أولا ، فهذا الجمهور هو الممثل لعالمه الانسانى فصلته به شرط جوهرى لحيوية أدبه ، على أن يرقى بامكانيات هذا الجمهور ، ولايتدلى الى مجاراته ، بحيث يشعر المجتمع نفسه بمايسرى فيه من متناقضات بين المخلفات القديمة والمفهوم الجديد للحياة الاجتماعية .

والى الجانب الخلقى الذى يقوم على العمل الاجتماعى وتنظيم العلاقات الانسانية على أسس جديدة ، يتمثل فيها تحرير الانسان من استغلال اخيه الانسان له – يجب ان يضع الكتاب والنقاد واجبا آخر لهم نصب اعينهم ، هو تحرير الادب نفسه . وأقصد هنا تحرير ادبنا العربى من مفهومه القديم . واظن عبثا هنا أن اثير مسألة الصدق والاصالة فى الشعر والكتابة ، مما كان لبعض رواد التجديد عندنا فضل تصفيتهما ، وبخاصة الاستاذ العقاد ومدرسة الديوان ، ولكن المسألة اليوم اخطر من ذلك ، ولنتناول بعض اطرافها فى هذا المقال :

لاشك أن فى الادب متعة جمالية اذا فقدها فقد روحه وجوهره . وكثيرا ماتردد لدينا أن الشعر استراحة واسترواح ، وكان الشعر الغنائى هو الجنس الادبى الاغلب على أدبنا القديم . وكثيرا ماكان يقصد الشعراء فيه الى توفير متعة الملوك والحكام بمدائحهم ، يطمئنونهم فيها على أن كل شىء فى قبضتهم ، حتى الفلك الدوار لو ابغض الممدوح سيره ، وقلما كان يتطلب فيه الشاعر متنفسا لكروبه العاطفية فى غزله ، واقل من ذلك ان الشاعر كان يعبر فى شعره عن ضيق بمظالم المجتمع ولكن فى نوع من السخرية المتخاذلة التى هى اقرب الى اللامبالاة والاستسلام ، كما فى قول شاعر قديم :

تحامق مع الحمقى اذا مالقيتهم
ولاقهم بالجهل فعل أخى الجهل
وخلط اذا لاقيت يوما مخلطا
يخلط فى قول صحيح وفى هزل
فانى رايت المرء يشقى بعقله
كما كان قبل اليوم يسعد بالعقل

واندر ماكان أن تعرض الشعر لثورة اجتماعية بصورها .

ولا ارتاب فى أن النقد العربى القديم لو كان قد صاحب النتاج العربى فى عصوره المختلفة ، كاشفا عن الدلالات الاجتماعية الثائرة الساخطة فى بعض قصائد الهجاء والشكوى ، وفى بعض الاجناس الادبية الموضوعية ، لوفر للادباء والشعراء وعيا برسالتهم يتجاوز مجرد تسجيل المناسبات أو الوقائع او الحكم وقد تراءت هذه الدلالات الضمنية الثائرة او الساخطة ، حتى فى صور الهروب من المجتمع فى الادب الصوفى ، وفى الهروب من الواقع بالخمر واللهو والاستهتار فى بعض أشعار المجون ، ولكن النقد العربى القديم لم يفعل ذلك ، بل أدى الى تضليل فى مفهوم الشعر القديم نفسه بتقسيمات تقليدية سوى فيها بين العصور ، واولى المدح معظم عنايته النقدية الجزئية واللفظية فى تقسيم الشعر الى ماسموه : الاغراض .

وقد آن أن يعى الكتاب والشعراء أن جمهورهم قد تغير ، فأصبح ممثلا فى المجتمع أو فى بعض طبقاته ، بعد أن كان محصورا – أو يكاد – فى الفرد فى عواطفه الذاتية ، أو بوصفه ممدوحا ينشدون اليه الزلفى .

ولن يتطلب الوعى الجديد أن يتناول هؤلاء الكتاب والشعراء موضوعات جديدة وتجارب جديدة فحسب ، ولكنه يتطلب كذلك ان يتعمقوا فى الثقافة والدراسة ، ليصدروا فيما يصوغون عن عقلية جديدة معاصرة . فعليهم ان يتزودوا بما تمخضت عنه الفلسفات الانسانية من تيارات وضح بها طريق التقدم الانسانى ، بدراستهم العلوم الانسانية ، بل وبعض العلوم التجريبية . والحق انه توافرت هذه

الثقافة لدى قلة من معاصرينا ، ولكن مما يدعو الى الاسى أن يعزف عنهـــا ــ بل ويحقرها ــ كثير من الآخرين الذين يرون الادب لغة وعبـارة جميلة ، وكفى !! ومجال ادعاء العمق فى هذه الدراسة أخطر من التزام نطاق الجهل فيـه عن وعى وتواضع ، سواء من كثرة النقاد او الكتاب .

ولم يعد ثم مجال لان يكتفى من الشاعر بأن يشدو كما يشدو الطير ، سواء غنى ام ناح على فرع غصنه المياد ، ومن باب أولى الكاتب القصصى اوالمسرحى ، فكلاهما يجب أن يكون على مسـتوى علمى وثقافى يتيح له النفـاذ الى صميم ما تحفـل به الحيـاة والمجتمع من مسـائل ومشـكلات ، او على حسب ما يعبر عنه برتولد بريشت : « **أحسب أن الاحداث الكبرى التى تدور فى العالم معقـدة كل التعقيد ، لا يمكن أن تفهم حق الفهم الا اذا عبأ المرء لها كل الوسائل الممكنة كى يظفر بمعناها العميق** » .

واذا توافر للكاتب والشـاعر هـذا الضرب من الثقافة والتبحر فى المعرفة اصبح بطبيعته جادا فى ادبه ، واتسع افقه الاجتماعى ليسمو وبجمهوره فى وقت معا .

وحينذاك يمحى ــ تماما ــ ذلك الزعم الخطير ان الاديب ليس سوى مسلاة ، ويدرك الجمهور انه لا يذهب للمسرح او يقرأ قصة لمجرد قتل الوقت ، او التسلية ، وذلك بطول مرانه على رؤية الاعمال الادبية الجادة العميقة ، وبحسن قيام النقد الادبى بدوره فى تنوير الافكار ، وتعميق الثقافة الادبية . واذن سيجد الجمهور فى الأدب كله طلبته ، ولكنها طلبـة تامة ناضجة تزدوج فيها المتعة والفـائدة . فمن المزاعم الخاطئة الفاسدة أن نعتقد أن المتعـة ــ من حيث هى ــ منافية للفائدة العقلية أو التعليمية ، وبخاصة اذا كنا بسبيل التحدث عن المتعة الجمالية . فقـد يكون التعليم المـدرسى ، والتلقين العلمى ، خاليين من كل متعة ، لان الدارس لهمـا بصـدد مسئولية محددة ، هى الاحاطة بمعلومات مجردة ، وغالبا ما يكون عليه أن يقوم بجهده فيها فى استقلال عن رغبته او ارادته حين يكون فى دور تكوينه العقلى أما الادب فجوهره فى متعة لا تكمل الا اذا لم تكن خالصة لذاتها ، بل حين تكون ناضجة بنضج مدلولها . ومن الذى لا يسـتطيع أن يفرق بين الضحك على رؤية مسرحيات موضوعها مهـازل لا عمق فيها ، وبين ذلك الضحك العميق المعنى على مشـاهدة مسرحيات الملاهى الخالدة؟ ان الضحك فى المسرحيات الاخيرة ليعمق معناه حتى ليجاور البكاء ، ويمس بذلك اعماقا انسانية يفيد منها المشاهد ويتمتع بها معا ، دون نفور او ضيق ، كما ان آلام الانسانية المصورة فى المأساة ممتعة ــ على حد تعبير ارسطو قديما ــ « بدون ايلام ولا ضرر » ــ وتعميق المتعة ملازم حتما للفائدة التى تتيحها المقدرة على التذوق ، والوقوف على معان حيوية فى قالبها الادبى ، وهو القالب الذى لا تزايله المتعة الا اذا خرج عن نطاق الادب نفســه . وهـذا ما يشرح ما قاله برتولد بريشت فى حديثه عن مسرحه الملحمى ذى الغـاية الاشــتراكية : « **وحتى لو صار المسرح تعليميا ، فان المسرح سيظل هو المسرح ، فاذا عنينا المسرح الجيد ، فانه لا يمكن أن يكون الا ممتعا** » .

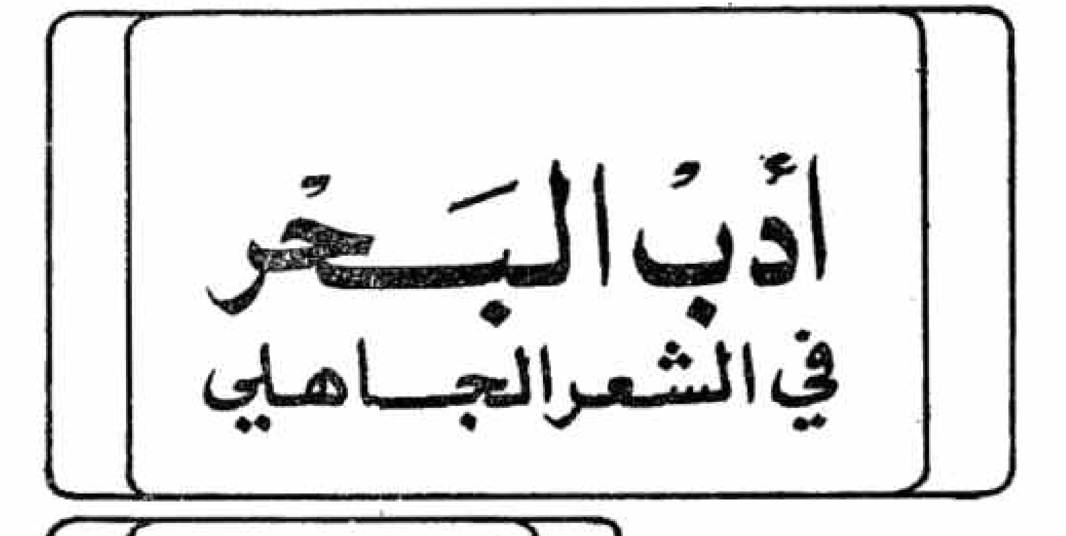
وقديما دعا نقـاد الكلاسـيكية الى الجميع بين الامتـاع والافادة فى مسرحهم ، ولكن الافادة ظلت فى كنف الخلق التقليدى الثابت الجامد ، والمفارقات الطبقية وارضاء الارستقراطية ومزاعم النبـلاء .

واذن فالادب الملتزم خلقى ، ولكن من خلال المتعة الفنية التى تجعل الخلق وتربية الوعى تابعين للجمال والمتعة الجمـالية فى الادب ، على ان هـذا الخلق لا يقوم على اثارة الوسـاوس الاخلاقية ، بل على دراسة شاملة عميقة لما يضعه المجتمع الجديد من مصاعب يعانى منها ، او يعانى منها بعض افراده . فجانب المعاناة هو مجال جودة الادب والفن . وهو مجال النقد الذاتى الخالص ، دون الحـديث عن معان خلقية او اجتماعية حديثا مباشرا ، بل يجب البحث عن المواطن التى يعوزها التغير الثورى لتكون هى الموضوع فى التجربة الادبية .

« **ان ما نبحث عنـــه انمـــا هى الوســـائل للقضاء على ما يصعب احتماله ، فلسنا لسان حال الاخلاق ، ولكنا لسان حال الضحايا . والمسلكان مختلفان ، اذ غالبا ما تستخدم الأقيسه الاخلاقيـــة لهدهدة المصابين كى يرضوا بحظهم . والاخلاقيون ــ بهذا المعنى ــ انما يعدون الناس كأنما خلقوا من أجل الاخلاق ، لا الاخلاق من أجل الناس** » .

وهذا فارق جوهرى بين مدلول الادب الخلقى ، ورسالة الاخلاق والتربية فى علومها المختلفة .

ويتصل ذلك بمسألة جوهرية اخرى ، هى الفرق بين الموقف فى الادب ، والموقف العام فى الحياة .



أدب البحر في الشعر الجاهلي

أحمد محمد عطية

رسم الشعر الجاهلي الملامح الاولى لادب البحر عند العرب ، وقدم الصور والتشبيهات الواقعية المستمدة من عالم البحر ، والدالة على ركوب العرب للبحر ، ومعرفتهم بعالمه الجميل المتقلب .

فالشعر الجاهلي هو فن العرب الاول ، ومرآة الحياة العربية في الجاهلية ، وهو اهم الوثائق الادبية والفكرية التي وصلت الينا من العصر الجاهلي . وقد قام الشعر الجاهلي بدور الفكر والفن معا ، لان عرب الجاهلية ، شأنهم في ذلك شأن غيرهم من الشعوب البدائية لم يعرفوا الاعمال الفكرية والعقلية المجردة ، ولم يكن لهم فنهم التشكيلي ايضاً . بل أبدعوا الشعر الغنائي الحافل بالتصوير الواقعي والصور الحسية المعبرة عن حياة الشاعر وبيئته الطبيعية والانسانية . من هنا حل الشعر الجاهلي محل الفن التشكيلي ، في تصوير الطبيعة ، « لان الطبيعة والانسان يتصديان للشعراء والمصورين بذات الطواعية . ولقد نشأت بالفعل حضارات جهلت أو كادت تجهل الفنون التشكيلية . وقد تفيدنا دراسة

تلك الاداب ـ كالادب اليهودي والعربي ـ التي لاعهد لها بالفنون التي صورت الشكل الانساني » (١) .

واذا كانت الجاهلية قد عرفت النثر ، فانه اقل من الشعر ، لضآلة ما وصلنا منه مرويا دون تدوين ، مع عدم قابلية النثر للرواية والحفظ بالقياس الى سهولة حفظ الشعر ، مما جعل ما وصلنا من النثر موضع شك . بينما نقل الرواة الشعر الجاهلي وردده الاجيال ، حتى اذا جاء عصر التدوين تم التحقيق الدقيق الصارم لكثير من عيون الشعر الجاهلي وقصائده ، بالرجوع الى الوادي والرواة والقبائل . لذا عد الشعرالجاهلي اوثق المصادر الادبية والفكرية الدالة على حياة العرب في الجاهلية ، وذلك نظرا لما حفل به الشعر الجاهلي من تصوير واقعي امين للحياة والناس والطبيعة والحيوان والاشياء في العصر الجاهلي . فهو وثيقة دقيقة للشاعر الجاهلي وبيئته ، كما يقول الدكتور شوقي ضيف في كتابه « العصر الجاهلي » ، خاصة وان الشاعر الجاهلي ، لم يكن يفرض ارادته الفنية على الاحاسيس والاشياء بل كان يحاول نقلها الى لوحاته نقلا امينا ، يبقي فيه على صورها الحقيقية دون ان يدخل عليها تعديلا من شانه ان يمس جواهرها . ومن اجل ذلك كان شعره وثيقة دقيقة لمن يريد ان يعرف حياته وبيئته برملها ووديانها ومنعرجاتها ومراعيها وسباعها وحيوانها وزواحفها وطيرها . وعرف القدماء ذلك كلما تحدثوا عن عادات الجاهليين والوان حياتهم فاستشهدوا باشعارهم ، وحينما كتب الجاحظ كتاب الحيوان وجد في هذه الاشعار مادة لاتكاد تنفد في وصفه ووصف طباعه وكل مايتصل به من سمات ومشخصات(٢) .

ومن هنا تأتي اهمية الصور الشعرية الواقعية ، التي تضمنها الشعر الجاهلي ، في تصويرها الصادق لحياة عرب الجاهلية . واصبح الشعر الجاهلي هو المصدر الرئيسي لمعرفة العرب القدماء ، نظرا لافتقار تاريخ العرب القديم الى معلومات مؤكدة عن حياتهم ومعارفهم وتطورهم ، الا من بعض المعلومات المستقاة مؤخرا من الاثار القديمة في الجنوب . بعد ان طمست الحروب الخارجية والداخلية ومعارك الاخذ بالثار ، الكثير من وقائع ووثائق تاريخ العرب الجاهلي ، تلك الحروب التي استغرقت عشرات السنين لذا سميت بايام العرب واشهرها حرب البسوس وحرب داحس الغبراء وحروب اليمن مع الرومان والفرس

---

(١) لويس هورتيك ، الادب والفن ، ، ترجمة الدكتور بدر قاسم الرفاعي ، ص ٣٧ .
(٢) الدكتور شوقي ضيف ، العصر الجاهلي ، ص ٢١٦ .

والاحباش . وذلك بالاضافة الى طبيعة الحياة البدوية في الصحراء وماتقتضيه من تنقل بحثا عن الكلا والماء والحياة الصحراوية القاسية من عواصف رملية وسيول تجتاح في طريقها كل شيء .

لقد خرج العرب الى البحر في الجاهلية ، وصنعوا السفن ونقلوا عليها تجارتهم وتجارة العالم ، واكتسبوا الخبرات الملاحية ، وأقاموا الموانيء والمراسي وقدموا للانسانية انجازاتهم ومعارفهم البحرية ، كمعرفتهم للرياح الموسمية وصناعتهم للسفن بربط الحبال ودون استخدام مسامير ، واختراعهم للشراع المثلث الذي يمكن السفن من الاقلاع فيمواجهة الرياح ، غير ان الوثائق والمصادر العربية الدالة على هذا كله لم تصلنا من تراث العصر الجاهلي ، ولم يصلنا منها سوى قصائد الشعر الجاهلي أهم المصادر الادبية والجغرافية في عالم البحر وادب البحر .

ويصف كراتشكوفسكي الشعر الجاهلي بانه « المجال الوحيد الذي خلف فيه العرب مادة جغرافية وافرة .. » وقال ان القسم الاول من القصيدة الجاهلية « المعروف بالنسيب كثيرا ما ورد فيه ذكر لاكثر من موضع او موضعين جغرافيين .. » وان الشعر الجاهلي « حفظ لنا مادة لاتنضب من هذا القبيل » وان هذه المادة كانت « القاعدة المتينة » التي قامت عليها كتب الجغرافيين العرب في القرن التاسع ، والتي مهدت بدورها لظهور الادب الجغرافي العربي غير ان كراتشكوفسكي يستدرك قائلا ان المدارك الجغرافية عند عرب الجاهلية « لم تتجاوز جزيرتهم الا نادرا ، وقلما وجدت لديهم افكارا عامة في الجغرافيا ، ويرد بالطبع في شعرهم ذكر الانهار مثل دجلة والفرات والاقطار مثل العراق والشام ،والمدن مثل بعلبك ، ولكن نادرا ما ارتبطت بهذه الاسماء اية تجارب واقعية » (٢) . وهنا نختلف مع هذه الاراء الاخيرة لكراتشكوفسكي ، التي تتردد كثيرا عند غيره من العلماء الاجانب ، كاخطاء شائعة عن انزواء العرب داخل جزيرتهم واقتصارهم على عالمهم الصحراوي ، وهي آراء غير صحيحة . لان ادب البحر في الشعر الجاهلي يؤكد تجاوز العرب لجزيرتهم الىعالم البحر ، كما أن الصور الشعرية الدقيقة والتشبيهات والاستعارات ، المستمدة من عالم البحر ، تدل على معرفة العرب القدماء الواقعية بالبحر والظواهر البحرية والسفن . وهذا هو ما نستهدفه بدراسة أدب البحر في الشعر الجاهلي .

(٢) كراتشكوفسكي ،تاريخ الادب الجغرافي العربي ، ترجمة صلاح هاشم ، جـ١ ، ص ٤٣ و ٤٤ .

حدد الجاحظ ، في كتابه « الحيوان » ، تاريخا تقريبيا لبداية الشعر الجاهلي بانه يتراوح بين مائة وخمسين ومائتي عام قبل ظهور الاسلام . وهذا هو التاريخ الثابت في الشعر الجاهلي للعرب والحياة العربية في الجاهلية ، وهو البداية المتفق عليها تقريبا بين العلماء والباحثين لاكتمال القصيدة الجاهلية وسيادة اللغة العربية الواحدة ، لغة قريش. بينما يرجع بروكلمان (١) بتاريخ بداية الشعر الجاهلي الى مائة عام فحسب قبل ميلاد النبي محمد عليه الصلاة والسلام . اما ما قبل ذلك فقد طوته رمال الصحراء مع تقلبات الحياة البدوية ومعاركها . ومن هنا فان المائة والخمسين سنة السابقة على ظهورالاسلام هي الحقبة المؤكدة والصالحة للبحث في الحياة العربية والشعر العربي . ونحن لانؤرخ هنا للشعر الجاهلي ، ولكننا بصدد تحديد الحقبة الزمنية والتاريخية المعاصرة للشعر الجاهلي في ادب البحر .

وقد شاب تاريخ تدوين الشعر الجاهلي الكثير من الشكوك حول انتحال الرواة له بسبب تدوينه بعد الاسلام ، في العصرين الاموي والعباسي ، وانتقاله مع الرواة بالرواية الشفاهية وتداوله بين القبائل وعبر الاجيال . وهو تشكك صحيح في معظمه بسبب طول الحقبة الزمنية الفاصلة بين قول الشعر الجاهلي وتدوينه . غير ان الدقة الشديدة التي اتبعها مدونو الشعر الجاهلي ورجوعهم الى البادية والى قبائل الجزيرة العربية ، للتاكد من صحة الاعمال الرئيسية المحققة في الشعر الجاهلي ، واهتمام ابوبكر وعمر بن الخطاب رضي الله عنهما بالروايات المؤكدة للشعر الجاهلي كمصدر رئيسي موثوق بل « لمعرفة الانساب ، اذ كانت تلعب دورا مهما في رواتب الجند الفاتحين وفي مراكز القبائل بالمدن الجديدة التي خططوها مثل البصرة والكوفة » (٢) . هذا كله لايجعلنا نذهب مع مفكرنا العظيم الراحل الدكتور طه حسين ، الى المدى الذي وصل اليه في كتابه « في الادب الجاهلي » (٣) ، من رفضه المطلق لصلاحية الشعر الجاهلي لتمثيل الحياة الجاهلية . فان الاضافة والحذف ونسبة بعض قصائد شاعر جاهلي لشاعر اخر ، كل هذه مسائل جزئية واردة ولكنها لاتمس الشعر الجاهلي ككل ولاتنفي صلاحيته كمصدر اساسي لمعرفة الحياة العربية في الجاهلية. كما ان كتاب الشعر الجاهلي ومؤرخيه ونقاده ، من العرب والاجانب ، اتفقوا على مصادر

(١) بروكلمان ، تاريخ الادب العربي ، جا ، ص ٥٥ .

(٢) الدكتور شوقي ضيف ، العصر الجاهلي ، ص ١٤٤ ، و ١٤٥ .

(٣) الدكتور طه حسين ، في الادب الجاهلي ، ص ٦٥ و ٧٠ و ٧١ .

مؤكدة للشعر الجاهلي ، واستبعدوا الكثير من الشعر الجاهلي المشكوك في صحته . ومن اهم هذه المصادر المعلقات والمفضليات والاصمعيات ، وهي التي اعتمدنا عليها ، مع بعض الدواوين الجاهلية ، كمصادر لبحثنا عن أدب البحر في الشعر الجاهلي . ونكتفي بهذا القدر في تلك القضية الكبيرة حتى لا يجرنا الاستطراد بعيدا عن مجال بحثنا .

تبدأ القصيدة الجاهلية بالوقوف على الاطلال والحديث عن الحبيبة الراحلة ، وهو القسم المعروف بالنسيب اجمل أقسام القصيدة الجاهلية وأثرها بالصور والتشبيهات ثم يتحرك الشاعر بناقته وينطلق الى الصحراء ليصف معالم رحلته وينتقل منها الى وصف ناقته أو فرسه ويشبههما بالحيوان الوحشي وبالسفينة أيضا . وفي هذين القسمين ترد صور عالم البحر ، ثم يخلص الشاعر الى موضوع القصيدة الذي يأتي غالبا في الابيات الاخيرة منها ، ويدور حول المدح او الرثاء وا الهجاء او الفخر أو الاعتذار او العتاب .

هكذا تصور القصيدة الجاهلية رحلة الشاعر الجاهلي وحركته الدائمة النابعة من طبيعة الحياة العربية المتحركة والمتنقلة في الصحراء او خارجها طلبا للرزق والماء والكلا ، او مشاركته في الحروب والمعارك الثارية . ويجمع النقاد على ان القسم الاول من القصيدة الجاهلية ، الخاص بالاطلال والنسيب والحبيبة ، هو أهم أقسام القصيدة الجاهلية واكثرها ثراء وتعبيرا وثباتا ، يليه القسم الخاص براحلة الشاعر الجاهلي ، سواء كانت ناقة أو جملا أو فرسا . وتظهر صور أدب البحر ، في متابعة الشاعر رحلة حبيبته مع الظعائن ، أو النساء المسافرات على الهوادج ، نجدها أيضا في وصف الشاعر الجاهلي لناقته وتشبيهه لها بالحيوان الوحشي وبالسفينة وأمواج البحر أيضا . وقد لاحظ الباحث وهب رومية ، في كتابه « الرحلة في القصيدة الجاهلية » ، أنه « تظفر صورة النخيل بامتداد قامته وتعدد ألوانه ، وصورة السفن باضطرابها وهي تغالب الموج والريح بحظ عظيم من فن الشعراء ، فلا نكاد نقرأ قصيدة في الظعن — الا في النادر القليل — دون ان نلتقي بصورة منهما أو بكلتيهما معا ، وعلة ذلك صلتهما بحياة اولئك القوم ، وكونهما جزءا اصيلا من التراث الشعري ورثه المتأخرون من شعراء العصر حين ورثوا هذا التراث»(١) اي أن ظهور النخيل والسفن وامواج البحر ورياحه ، وما يتصف به هذا الظهور من دوام وثبات ، في القصيدة الجاهلية ، يدل على انها مكونات اساسية في حياة عرب

---

(١) وهب رومية ، الرحلة في القصيدة الجاهلية ، ص ٢٣ .

الجاهلية عرفوها وتمرسوا بها . وذلك نظرا لما تتصف به الصور والتشبيهات في القصيدة الجاهلية من واقعية وصدق وامانة في النقل من الواقع . فالحياة الواقعية ومظاهرها الطبيعية كانت تفرض صورها بقوة على الشاعر الجاهلي وتتجلى في قصائده .

المعلقات هي اهم قصائد الشعر الجاهلي واطولها ، وقد سميت بالمعلقات لانها نفيسة عظيمة القيمة ، وليس بسبب تعليقها على الكعبة ، كما شاع خطا . وقد اختلفت الآراء حول عددها وحول شعرائها ايضا ، بسبب من اختلاف الرواة وتغليب مشاعرهم وانتماءاتهم القبلية ، فعددها عندهم يتراوح بين خمس قصائد وعشر . يقول بروكلمان (١) ، ان خمسا منها محل اتفاق الجميع ، وهي معلقات : امرىء القيس ، وطرفة ، وزهير ، ولبيد ،وعمرو بن كلثوم . وانه يمكن ادراج المعلقتين السادسة والسابعة لعنترة والحارث بن حلزة لموافقة اكثر الرواة عليهما ، في حين وضع المفضل مكانهما قصيدتي النابغة والاعشى . ويروي الدكتور شوقي ضيف (٢) ، ان التبريزي جمع في شرحه للمعلقات بين الروايتين . اما النحاس احد شراح المعلقات ، فيتفق مع القائلين بان عددها سبع معلقات واضاف اليهما قصيدتي الاعشى والنابغة ، وعنونها بالقصائد التسع المشهورات . ولا خلاف على صحة هذه القصائد الطويلة او على اهميتها ، ولكن الخلاف بين الرواة والشراح يدور حول ترتيب اهميتها .

وقد اعتمدنا ، في هذه الدراسة ، على كتاب ابي جعفر احمد بن محمد النحاس (المتوفي سنة ٣٣٨هـ / ٩٥٠م) ، وعنوانه شرح القصائد التسع المشهورات ، طبعة بغداد بتحقيق احمد خطاب ، فهو مصدرنا في المعلقات . وسننتقي من المعلقات وسواها من عيون الشعر الجاهلي مايخص دراستنا عن ادب البحر في الشعر الجاهلي . ونبدأ بمعلقة طرفة بن العبد وديوانه ، الذي اعده شاعر البحر في العصر الجاهلي ، وكذلك عده العرب القدماء أشعر شعراء الجاهلية ، واجمع ابن سلام وابن قتيبة وابن رشيق على الاشادة بمعلقته .

اما لماذا اصطفطرفة بن العبد بانه شاعر البحر في العصر الجاهلي، فلان شعره غني بلوحات البحر وصوره اكثر من شعر سواه ، كما انه ولد بالبحرين (سنة ٥٦٤م تقريبا) فتفتحت

---

(١) بروكلمان ، تاريخ الادب العربي ، جا ، ص ٦٧ .

(٢) الدكتور شوقي ضيف ، العصر الجاهلي ، ص ١٧٦ .

عيناه على عالم البحر والسفن ، وكان مسكنه ومساكن قومه تطل على مياه الخليج . وهو شاعر شاب مات قتيلا في ريعان الشباب ، في سن السادسة والعشرين [1] . وتقع معلقة طرفة بن العبد في مائة واربعة أبيات . أما ظروف قولها ، فهي ظروف افلاس طرفة ، بعد ان أنفق كل ماله في اللهو والخمر وأضاع ابل أخيه ، حتى أنكرته عشيرته ففارقها ولجأ ، مع خاله الشاعر المتلمس الى ملك الحيرة .

يستهل طرفة بن العبد معلقته بالوقوف على الاطلال ، كما يحدث في القصيدة الجاهلية ، ويكتفي ببيتين ، الاول لتصوير اطلال الحبيبة (خولة) واثارها الخربة بعد رحيلها وتشبيه لمعان الاطلال ، في اختلاطها بأرض الموقع المملوء بالاحجار ، بلمعان الوشم في ظاهر اليد . وفي البيت الثاني يذكر وقوفه حزينا مع أصحابه وهم يركبون مطاياهم ، يواسونه في محنته ويشدون من أزره . وننقل هنا هذين البيتين لانهما يأتيان في مطلع القصيدة ، وتليهما مباشرة الابيات الغنية بصور البحر :

١ ـ لخولة أطلال ببرقة ثهمد   تلوح كباقي الوشم في ظاهر اليد

٢ ـ وقوفا بها صحبي على مطيهم   يقولون : لاتهلك اسى وتجلد

---

(1) هناك روايات متعددة عن مصرع طرفة بن العبد . فيقول كرم البستاني ، في مقدمة ديوان طرفة ، انه كان يتيما مسرفا ماجنا ، وكان ، أيضا ، شاعرا مبدعا جميل العبارة والصورة . وانه لما أنفق كل مايملكه من ابل ، اتجه ، هو وخاله الشاعر المتلمس ، الى عمرو بن هند ، ملك الحيرة ، الذي كان يقصده الشعراء وينشدونه الشعر ، فاعجب ملك الحيرة بشعر طرفة وضمه مع خاله الى مجلسه . غير ان طرفة لم يلبث ان استخدم شعره في التشبيب بأخت الملك وفي السخرية منه ومن زوجها . فدبر الملك لقتله هو وخاله المتلمس ، وبعث مع كل منهما برسالة الى أبو كرب بن الحرث والي البحرين وطلب منه قتلهما . ويقال ان المتلمس قرأ رسالته بالطريق وطرح بها في النهر وغير طريقه الى الشام . اما طرفه فانه اصر على توصيل رسالته الى والي البحرين ، ورفض ايضا عرض والي البحرين بالهرب وصمم على البقاء في السجن لانه بريء ، فرفض والي البحرين بدوره ان ينفذ أمر الملك بقتله ، وطلب من الملك ايفاد رجل آخر ينفذه . فعين ملك الحيرة واليا اخر على البحرين يدعى عبد هند ، نفذ أمر القتل في طرفة وفي الوالي السابق ايضا . وثمة روايات اخرى ، عن مقتل طرفة ، تختلف في التفاصيل وتتفق في مصرع طرفة بن العبد . ويرى طه حسين ، في كتابه « في الادب الجاهلي » ان قصة مصرع طرفة اسطورة ترددت في « طبقات ابن سلام » و « واغاني الجاحظ » ص ٢٢٦ .

ثم تتدفق صور البحر والسفن في أبيات الحب ، وفي تصوير موكب رحيل الحبيبة وتشبيبه بصور واقعية منقولة من عالم البحر ، في الأبيات التالية :

٣ ــ كأن حدوج المالكيــة غــدوة	خلايا سفين بالنواصف مــن دد
٤ ــ عدولية أو من سفين ابن يامن	يجور بها الملاح طـورا ويهتــدي
٥ ــ يشق حباب الماء حيزومها بها	كما قسم الترب المقابل باليد (١)

ان الصور هنا مركبة تجمع بين التصوير والتصور ، بين الواقعي والمتخيل ، وتمزج بين الواقع والخيال ، وتاتي في الفاظ يصعب اليوم على القارئ العربي العام استساغتها . ولكن اذا حللناها وبسطناها بدت صور القصيدة جميلة وثرية . وافصحت عن خبرة الشاعر الواقعية بعالم البحر ومياهه وسفنه ، ولراينا كيف يوظفها في تصوير موكب الحبيبـة وحوادجه النسائية المحمولة على الابل . اما الحبيبة فهي خولة من بني مالك بن سعـد ابن قيس احدى قبائل كلب ، لذا قيل انها خولة الكلبية ، كما روى النحاس نقلا عن ابن الأنباري (٢) ، وسميت في هذه الأبيات بالمالكية نسبة الى قومها بني مالك ، فالمالكيـة تنصرف الى الحبيبة والى القبيلة معا في هذه الابيات . اما الحدوج فهي جمع حدج ، والحدج مركب من مراكب النساء . وتعني الخلايا السفن الكبيرة ، جمع خلية ، أي سفينة كبيرة أو عظيمة . والسفين جمع سفينة أيضا . هذه كلها انواع مختلفة من السفن عرفهـا الشاعر العربي طرفة بن العبد وجمعها في بيت واحد من أبيات معلقته ، هو البيت الثالث. ثم مزج بينها وبين صور الصحراء البرية . فالنواصف « جمع ناصفة » ، اماكن فسيحة في الوديان تستعمل كطرق صحراوية . أما « دد » فيقول النحاس انها تعني « مكان ترسي فيه السفن » ، بينما يذكر « الزوزني » في شرحه للمعلقة بالديوان انه يعني اسم واد بالنواصف (٣) .

هكذا تتركب صور البيت الثالث وتتصل بالبيتين السابقين من المعلقة . فبعد ان وقـف الشاعر مع أصحابه باطلال الحبيبة ركوبا على ابلهم ، تحرك ليتابع موكب الحبيبة ، على

(١) النحاس ، شرح القصائد التسع المشهورات ، جـ ١ (ص ٢٠٧ ــ ٢١٢) ، والمعلقة بديوان طرفة بن العبد ، (ص ١٩ و ٢٠) .

(٢) المصدر السابق ص ٢١١ .

(٣) ديوان طرفة بن العبد ، ص ٢٠ .

الهوادج المحملة بنساء قبيلة المالكية ، المنطلق في وديان الصحراء قاصدا مرساه أو واديه ومستقره الجديد . هذه الهوادج النسائية صور الشاعر رحيلها في صورة بحرية بديعة ، فشبهها بالحدوج أو المراكب النسائية ، وتخيلها في انطلاقها كالسفن العظيمة قاصدة مرساها . وكان مسيرة الهوادج في موكب الحبيبة الراحل قاصدا واد جديد ، كمسيرة السفن النسائية الكبيرة عندما تتجه الى مرساها . فالصور كلها بصرية وواقعية منقولة نقلا أمينا من الواقع . ويأتي فن الشاعر ويركب الصور في لوحة شعرية جميلة ، تجمع بين صور البحر وصور الصحراء وتمزج بينها في مركب شعري جديد .

في البيت الرابع يصف الشاعر رحلة الحبيبة وموكبها عبر الطريق الصحراوي غيرالمستوي ويشبهه بقيادة الملاح للسفن فوق الطرق البحرية ، فكلاهما يعلو ويهبط ويمضي في طريقه الى الامام وينحرف يمنة ويسرة . وهكذا تمضي الطرق البحرية في غير استقامة واستواء بل تتلوى في مواجهة الرياح والامواج والمعوقات الملاحية . وتوجد عدة شروح لهذا البيت .فمنها من يقول بأن « ابن يامن » المذكور في البيت هو أحد ابناء قبيلة « عدول » احدى قبائل البحرين ، وبذلك يقود « ابن يامن » الابل من هذه القبيلة كما يقود الملاح سفنه فيمضي بها بين الاستواء وبين العدول والميل عن الطريق المستقيم . هذا تفسير الزوزوني الملحق بالمعلقة في الديوان . أما النحاس فيشرح البيت على نحو يقربه إكثر من أدب البحر ، فينقل النحاس عن الاصمعي قوله بأن « عدولية من نعت السفن وهي منسوبة الى قوم كانوا ينزلون هجر » ، وان « ابن يامن من اهل هجر أيضا » ، وانه « رجل ملاح » تارة ، و « رجل تاجر من أهل البحرين » تارة اخرى(١) . وتدلنا هذه الشروح كلها على خبرة عرب الجاهلية بالبحر والسفن والطرق الملاحية كما صورها الشاعر الجاهلي طرفة ابن العبد .

ويمضي الشاعر ، في البيت الخامس من معلقته ، ليصور حركة السفينة في الماء عندما تشق بصدرها (حيزومها) امواج البحر وزبده (حباب الماء) ، ويشبهها بشق التراب باليد في « المفايل » . وهي لعبة عربية قديمة للمراهنة يخبيء فيها اللاعب خبيئا في التراب أو الرمل ، ثم يقسمه الى قسمين ، ومن يعثر على الخبيء يكون هو الفائز الرابح .

---

(١) النحاس ، شرح القصائد التسع المشهورات ، ص ٢١٢ .

هكذا تجمع هذه الابيات ، من معلقة طرفة بن العبد ، بين الصور الواقعية المنقولة من عالم البحر ومثيلاتها المأخوذة من دنيا الصحراء . فتؤكد بجلاء تمرس عرب الجاهلية بالبحر وامواجه وسفنه ، وابداعهم لادب البحر في الشعر الجاهلي .

واذا كان الشاعر الجاهلي طرفة ابن العبد قد صور البحر في أبيات النسيب أو الحب في معلقته ، اهم اقسام قصيدته ، فانه يذكر البحر ايضا في القسم الخاص بالناقة ، وهذان القسمان من المكونات الاساسية للقصيدة الجاهلية . فينشد قائلا في البيت الثامن والعشرين من معلقته :

٢٨ ــ وأتلع نهـاض اذا صعدت بـه ،
كسكان بوصي بدجلـة مصعـد

فهو يشبه عنق الناقة الطويل (أتلع) الصاعد سريع الحركة (النهاض) بدقة (السكان) للسفينة بوصي) وهي ترتفع وتنخفض في جريها بالماء .

في هذا البيت ، يزداد الشاعر الجاهلي اقترابا من التصوير الداخلي للسفينة والملاحة البحرية ورجال البحر ، بعد ان صورها في انطلاقها البعيد متجهة الى مرساها في الابيات السابقة . ويقدم البيت اضافة جديدة لادب البحر ودلالة جديدة على خبرة العرب الواقعية بالبحر وامواجه وطرقه الملاحية وبالسفن وأنواعها وأهلها وأجزائها وتحركاتها عبر الطرق الملاحية . فلو لم تكن صور البحر الواقعية تملأ حياة العرب في العصر الجاهلي لما وجد فيها الشاعر الجاهلي نبعا دائما يستمد منه صوره وتشبيهاته ، ولاكتفى بعالمه الصحراوي وصوره البرية . ولعل هذا يؤكد ما ذكرناه من قبل عن خبرة طرفة بن العبد بعالم البحر وانه يعد بحق اديب البحر في الشعر الجاهلي .

وتتناثر صور البحر ، والامواج والزبد والانهار والسفن ، في بعض أبيات المعلقات الاخرى، كهذه الابيات من معلقة امرىء القيس :

٤٤ ــ وليل كموج البحر أرخى سدوله
علـيّ بانواع الهموم ليبتلـي

٤٥ ـ فقلت لـه لمـا تمطى بصلبـه

وأردف أعجـازا ونـاء بكلكل

٤٦ ـ ألا ايها الليـل الطويل الا انجلِ

بصبح ومـا الاصباح منك بامثل(١)

ومع ان الصور والتشبيهات في هذه الابيات تستهدف التعبير عن نفسية الشاعر وتصور ثقل وطأة الهموم على صدره وقلبه ، الا انها صور واقعية في جانبها الخاص بالبحر ، لانها تشبه ظلام الليل بظلام موج البحر الكثيف في الليل ، فاذا اضفنا الى هذه الصورة لموج البحر في الظلام ، صوت الموج العنيف وسيطرة الظلام والسواد على البحر على امتداد البصر ، لتبين لنا ثراء هذه الصورة الواقعية في التعبير عن تنوع هموم الشاعر وقسوتهـا وكثافتها وشموليتها .

وتحتوي معلقة النابغة الذبياني على ابيات يمدح بها النعمان ويشبه فيها كرمه بنهر الفرات. وقد حظيت هذه الابيات باهتمام كبار نقادنا المحدثين ورأوا صورها اقرب الى اللوحـة التشكيلية أو اللوحة الفنية (٢) عن الامواج والسفينة والملاح .

وهذه هي الابيات الواردة ضمن معلقة النابغة الذبياني :

٤٤ ـ فما الفرات اذا جاشت غواربه

ترمـي أواذيـه العبريـن بالزبـد

٤٥ ـ يمده كل واد متـرع لجـب

فيه حطـام من الينبوت والخضـد

---

(١) المصدر السابق ، ص ١٥٩ ، ١٦٠ .

(٢) الدكتور شكري فيصل ، قراءة جديدة لمعلقة النابغة ، مجلة المعرفة (السـورية)العدد ١٣٧ ، تموز ١٩٧٣ ، ص ٤٨ ـ ٧٢ . والدكتور يوسف خليف ، « الشعر الجاهلي نشأته وتطوره » ، مجلة عالم الفكر ـ المجلد الرابع ـ العدد الرابع ، ص ١٦١ ـ ١٩٤ .

٤٦ ــ يظل من خوفه الملاح معتصمـا

بالخيزرانـة بعـد الايـن والنجـد

٤٧ ــ يوما بأطيب منه سيب نافلـة

ولايحول عطاء اليـوم دون غـد (١)

ومع ان الصور ماخوذة من صور الملاحة النهرية في نهر الفرات ، الا انها في رأيي اقرب الى الصور البحرية ، ويبدو لي انها صور مركبة قصد بها النابغة الجمع بين النعمان والفرات بمائه العذب ونقل اليه الصور من البحر . فمياه البحر هي التي تعلو مع امواجه حتى تغمر الشاطيء بالزبد ، اما مياه النهر فلا تعرف الامواج العالية ولا الزبد كما يقول النابغة في البيت الاول (٤٤) . اما الصور في البيت الثاني (٤٥) فتصور روافد النهر تحمل اليه من كل واد حطام النباتات وركام الاشياء وتزيد من صخبه . وفي البيت الثالث (٤٦) يصور الشاعر رعب الملاح وتشبثه بمقود شراعه بعد ان غيره الغرق طوال فترة عصيبة من الكرب. وفي البيت الاخير (٤٧) يجيء تشبيه النعمان بفيضان الفرات ، فعطاء اليوم الزائد (السيب: العطاء والنافلة : الزيادة) لايحول دون عطاء الغد .

هذه هي بعض النماذج لادب البحر في المعلقات ، فلنر ماذا تضمنته المفضليات من ادب البحر ايضا .

المفضليات هي مجموعة شعرية مختارة من عيون الشعر الجاهلي ، نسب اسمها الى المفضل بن محمد الضبي الكوفي ، احد علماء الادب واوثق الرواة للاخبار والاشعار العربية في عهد الخليفة هارون الرشيد . وتضم هذه المجموعة مائة وثلاثين قصيدة منتقاة من افضل قصائد الشعر الجاهلي (من كل شاعر خيار شعره) . ومع انها منسوبة الى المفضل ، الا ان الروايات الواردة في المصادر العربية تذكر انه اختار نحو سبعين او ثمانين من هذه القصائد فحسب ، وان الاصمعي زاد عليها كما اضاف آخرون اليها بعض القصائد حتى وصلت الى مائة وثلاثين قصيدة ، كما يؤكد ذلك محققا المفضليات في طبعتها الحديثة احمد محمد شاكر وعبد السلام هارون ، بقولهما « ان هذه الثمانين هي اصل الكتاب عن المفضل، لم يتجاوزها ، ثم قرئت على الاصمعي ، فاقرها وزادها قصائد ، وزاد في بعض قصائدهـا

(١) النحاس ، شرح القصائد التسع المشهورات ، (ص ٧٦٢ ــ ٧٦٥) .

ابياتا ، واختار قصائد اخر . ثم جاء من بعد الاصمعي ، وزادوا في القصائد ـ أصلهـا ومزيدهـا ـ أبياتا دخلت في روايتي المفضل والاصمعي ، حتى اختلطت كلهـا .. »[1] (ص ١٣ و ١٤) وقد توافر للمفضليات عدة شراح ، أهمهم ابن الانباري ، أبوبكر محمد أبو القاسم « الذي روى المفضليات وشرحها من أبيه ، أبي محمد القاسم بن محمد بشار الانباري » وقد اعتمد عليه احمد محمد شاكر وعبد السلام هارون في طبعة دار المعارف من المفضليات وهي مصدرنا في اختيار أبيات وقصائد أدب البحر من المفضليات .

تتيح المفضليات مدى أوسع لظهور أدب البحر بسبب كثرة قصائدها وتعدد شعرائها . فهذا بشامة بن عمرو ، المعروف ببشامة بن الغدير ، خال الشاعر زهير بن أبي سلمى ، يشبه ناقته بالسفينة المملوءة (المشحونة) التي اطاح الريح شراعها السريع ، فهو يقول ان امتلاء السفينة أقوم لسيرها ، وان ناقته اذا ولت مسرعة فانها أشبه بالسفينة الممتلئة السريعة .

وان أدبـرت قلت مشحونـة اطاع لها الريح قلعـا جفولا[2]

والشاعر «المسيب بن علس»، واسمه زهير بن علس ، وهو من الشعراء المقلين في الجاهلية. وله قصيدة يمدح بها « القعقاع بن معبد بن زرارة » أحد كبار بني تميم الاثرياء الكرماء . ويصفه المسيب بأنه أكرم من خليج ممتلىء تتوالى فيه الأمواج وتتدافع . وشبه أمواج الخليج بخيل بلق ، لان الموجة اذا ارتفعت كان ظهرها أبيض ، فاذا انقلبت أسود بطنها أي يرمي الخليج بالموج دوالي الزراع ، (السواقي) . هذه صور بحرية يقدمها الشاعر سريعة متدفقة كما يفعل الخليج بامواجه الفياضة المتدفقـة وحركتها السريعة حتى لتغمر الشواطىء والسـواقي ، في هذين البيتين :

ولأنت أجود من خليج مفعـم متراكـم الآذي ذي دفـــاع
وكأن بلق الخيل في حافاتـه يرمي بهن دوالي الـزراع[3]

ويذكر الشاعر المخبل السعدي ، سمك القرش (اللخم) ، في قصيدته التي تصور رحيل

---

(1) المفضليات ، ص ١٣ و ١٤ .
(2) المفضليات ، القصيدة رقم ١٠ ، البيت رقم ٢١ ، ص ٥٨ .
(3) المفضليات ، قصيدة رقم ١١ ، البيتان ٢٠ و ٢١ ، ص ٦٣ .

المحبوبة السريع وجمالها ، وخفتها في قلة عظامها كأنها سهم دهن صدره بالزيت ليعزله عن موج البحر وينطلق من البحر ذي الامواج العالية (ذي غوارب) المليء بسمك القرش:

اغلى بها ثمنا ، وجاء بها ... شخت العظام كأنه سهم
بلبانه زيت ، واخرجها ... من ذي غوارب وسطه اللخم(1)

اما المرقش الاكبر ، وهذا لقبه ، واسمه عمرو بن سعد بن مالك ، فانه يقترب من تصوير طرفة بن العبد لرحيل الظعن أو الهوادج النسائية المحمولة على الابل وتشبيهها بالسفن العظيمة الطافية وباشجار الدوم ايضا . فيقول في مطلع قصيدة له :

لمن الظعن بالضحى طافيات ... شبهها الدوم أو خلايا سفين(2)

وللمرقش الاكبر قصيدة اخرى يشبه في احد ابياتها ناقته بالثور الوحشي ، ويحفل البيت كله بالتشبيهات والصور المركبة ، فالناقة كالثور الوحشي والسوط الذي يدفع الثور (الرباع) الى الجري كالمجداف الذي يحرك السفينة ويجري بها ، ثم يدمج المجداف والسفينة والسوط والثور في كلمة واحدة هي « الزلم » اي قدح الميسر ، فيقول ان الناقة تجري بالسوط مثل السفينة عندما يحرك مجدافها ، وهما في عدوهما اشبه بعدو الثور المفرد ، اي الذي افرده خشية القناص ، وبقدح الميسر .

تعدو اذا حرك مجدافها ... عدو رباع مفرد كالزلم (3)

وشبه المثقب العبدي ناقته ، عندما يرتفع عليها ادوات الرحل ، بالسفينة طويلة الظهر (القرواء) السابحة المدهونة وهي تشق الماء بصدرها (جؤجؤها) ويعلو مع ارتفاع امواج البحر المرتفعة على المدى البعيد . فالشاعر يذكر هنا تركيب السفينة ودهانها . ومعروف ان العرب كانوا يدهنون سفنهم بزيت السمك .

كأن الكور والانساع فيها ... على قرواء ماهرة دهين

---

(1) المفضليات ، القصيدة رقم 21 ، البيتان 14 و 15 ، ص 115 .

(2) المفضليات ، القصيدة 48 ، البيت الاول .

(3) المفضليات ، القصيدة 49 ، البيت 10 ، ص 230 .

يشق الماء جؤجؤها ويعلو   غوارب كل ذي حدب بطين(1)

ونكتفي بهذا القدر من صور وتشبيهات أدب البحر في المفضليات ، لنتابعها في الاصمعيات.

الاصمعيات هي تكملة للمفضليات حتى اسماها العلامة الشنقيطي « الاصمعيات التي أخلت بها المفضليات » ، فبناها على نمط المفضليات ، اذ اختار الاصمعي مجموعة مماثلة من افضل قصائد الشعر الجاهلي ، غير ان عددها اقل من المفضليات (٩٢ قصيدة) ، كما ان قصائدها اقصر من قصائد المفضليات . والاصمعي هو ابو سعيد عبد الملك من علماء اللغة ورواة الشعر والانساب ، من اهل البصرة ، جاء بغداد بعد استدعاء الرشيد له . « وكان الرشيد قد استقدمه على دواب البريد ، لما بلغه من علمه وفضله واتساع درايته للغة ، وروايته لانساب العرب وايامها واخبارها واشعارها وارجازها »(2) . وقد صدرت الاصمعيات في طبعة حديثة عن دار المعارف بمصر ، وحققها احمد محمد شاكر وعبد السلام محمد هارون ، وهي مصدرنا في هذه الدراسة .

في الاصمعيات نجد « سهم بن حنظلة » وشهرته « الغنوي » ، يصور المد في الخليج تصويرا واقعيا ، فالخليج في المد شديد الامتلاء بالمياه (تاقا) ، والامواج العالية بالغة الارتفاع .

مدّ الخليج ترى في مدّه تأقا   وفي الغوارب من آذيه حدبا(3)

وفي مجال الفخر ، ينشد الشاعر سلامة بن جندل قائلا :

فعزتنا ليست بشعب بحرة   ولكنها بحر بصحراء فيهق
يقمص بالبوصي فيه غوارب   متى مايخضنها ماهر اللج يغرق(4)

فينفي عن عزتهم المحدودية والضيق كالطرق الجبلية ، ولكنها واسعة كبيرة كبحر في

---

(1) المفضليات ، القصيدة ٧٦ ، البيتان ٣٢ و ٣٣ .
(2) الاصمعيات ، ص ١١ .
(3) الاصمعيات ، القصيدة ١٢ البيت ٢٩ ، ص ٥٦ .
(4) الاصمعيات ، القصيدة ٤٢ ، البيتان ٣٠ و ٣١ ، ص ١٣٦ .

صحراء مترامية الاطراف ـ وفي هذا البحر تحرك الامواج العالية السفن فوق مياهه الممتدة بلا انتهاء ، التي يغرق فيها السباح الماهر .

ويرد ذكر البحر والسفن في كثير من قصائد المفضليات والاصمعيات ، دون أن يقترن بالصور الواقعية لعالم البحر والامواج والسفن . مثل هذا البيت الذي يرد في قصيدة للشاعر الجاهلي الممزق العبدي :

اكلفتني أدواء قوم تركتهم   والا تداركني من البحر اغرق(١)

وتتكرر في قصائد الشعر الجاهلي ودواوينه الكثير من صور البحر وأمواجه وسفنه وظواهره وطرقه الملاحية على النحو الذي سبق ذكره . ونلاحظ انها ترد كابيات من القصيدة الجاهلية ولا توجد بحرية جاهلية كاملة بسبب النظام السائد في قصائد الشعر الجاهلي .

غير انها تشكل الملامح الاولى لادب البحر عند العرب ، تلك الملامح التي أخذت في التعمق مع التقدم العربي في البحار والمحيطات ، فتقدمت تلك الصور البحرية الواقعية من الشعر الجاهلي الى قصص التجار العرب مع نمو حركة التجارة العربية بعد ظهور الاسلام . ونما أدب البحر العربي شكلا وموضوعا ، كما وكيفا ، من الملامح الاولى الواردة في الشعر الجاهلي الى الرواية العربية الحديثة ، أي من شكله الاول البسيط الى أشكاله الاخيرة المركبة من الفن الروائي ، مرورا بقصص التجار العرب ، وفن الحكاية الشعبية والاساطير البحرية ، فادب المرشدات البحرية وأدب الرحلات البحرية .

أحمد محمد عطية ـ القاهرة

---

(١) الاصمعيات ، القصيدة ٥٨ ، البيت ١٧ ، ص ١٦٦ .

أدب التمـــــرد

للأستاذ عباس محمود العقاد

في ختام مقالنا عن أدب الموافقة قلنا « إن أناساً يتمردون ولا يجيئون بخير مما هو منظور من الأدباء الموافقين المستسلمين ، لأن التمرد المصطنع إن هو إلا موافقة مستورة ومجاراة معكوسة : فيه كل ما يؤخذ على التقليد من نقص ، وكل ماينى عليـه من وخامة ، وذلك ما نعود إلى تفصيله في مقال تال »

فليس كل التمرد إذن خيراً من كل الموافقة ؛ وليس كل التمرد ابتكاراً وخلقاً واستقلالا بالرأى والفطرة . فكيف على هذا نميز بين التمرد النافع المحمود والتمرد الذى هو ضرب من الموافقة المعكوسة ؟

والمحك الذي لايخيب ولا يخطئ في التمييز بين كل أدب صحيح وكل أدب سقيم هو هذا : هو أن الأدب الصحيح لن يكون آلياً يجري على نمط الأشياء التى تصنعها الآلات والتى تعرف سلفاً كما يعرف كل مصنوع في قالب مصبوب .

والأدب الذى يوافق ولا يخالف « آلى » محض ، لأن صاحبه ينزل عن مرتبة الانسان إلى مرتبة الآلة التى تحذو حذو ماسبقها ولا تضيف إليه أو تمسه بتحسين وتنقيح .

وكذلك الأدب الذي يتمرد على كل شئ ولا يميز بين ما هو أهل للموافقة وما هو أهل للنسخ والمناقضة إنما يصنع كما تصنع الآلة ويغنيك عن صاحبه كل الغنى ، لأنك تعرف رأيه قبل أن تسمعه ، وتدرك أسلوبه قبل أن تراه .

وغاية ما بين هذا وذاك من فارق أن الموافق يؤتى له بشئ فيراه كما يراه السابقون ولا يحب أن يراه على خلاف مانحلوه من لون ورسموه من شكل ونهجوه من طريق : يقال له هذا أبيض ، فيقول نعم هذا أبيض ؛ ويقال له هذا جميل ، فيقول نعم هذا جميل .

أما المتمرد الكاذب أو المتمرد المصطنع فأنت تعلم مايقول عن الأبيض قبل أن يلمحه بعينه ، وما يقول عن الجميل قبل أن يتأمله بفكره ويروزه بحسه وبصره : فالأبيض عنده أسود ، والجميل عنده قبيح ، والنافع عنده ضار ، والضار عنده نافع على غير قياس وفى غير تمييز وتمحيص . فاذا به ينزل عن مرتبة الانسان وينقلب آلة معروفة الوزن والحساب على العكس والمناقضة ؛ ومثل هذا لايخلق جديداً ولا يحمل فى عالم الأدب والفن أمانة ، ولا يبالى بشأنه إلا كما يبالى بشأن المريض لاستطلاع حالة من أحوال سقم النفوس والأذواق .

* * *

إن « الآلية » هى الوصف الوحيد الذى ماجاز قط ولن يجوز أبداً في نتاج أدب صحيح أو فن صحيح .

وإنما يجوز الخلاف فيما عدا ذلك من الأوصاف . أما وصف الآلية فالاتفاق على انكاره بداهة من البداهات ، إذ كان معدن الفن كله حرية السليقة والقدرة على الابداع والاتيان بالجديد حتى فى عرض المعنى القديم .

ونحن حين نقول الحرية لا نقصر الغرض منها على حرية الفنان فى مواجهة العسف والاملاء والإيحاء من غيره ، ولا نقصد منها أن الفنان يأبى ما يرسم له ويساق إليه على حكم القسر والاضطرار ؛ ولكننا نقصد بها مقصداً قد يلوح فى بادئ الرأى غريباً نابياً وهو هو المألوف المشهود فيما يمارسه وفيما قد مارسه كل صاحب فن وكل صاحب رسالة أدبية : نقصد بها « حرية الفن » حتى بين الفنان ونفسه ، فليس له أن يتسف ولا أن يدعو ملكته إلى غير ما ترضاه وتنساق اليه بمحض « الحرية » وعفو السليقة ، وليس له هو أن يخط للحرية الفنية حدودها أو يشق لهـا طريقها ، لأنها « حرية مطلقة » لا فرق عندها بين طغيان صاحبها وطغيان عدوها ، ولا محاباة عندها فى استجابة أمر تراد عليه .

* * *

ومن الأدباء الواقعيون والخياليون ، ومنهم أنصار الماضى وأنصار المستقبل ، ومنهم الماديون والروحيون ، ومنهم المتفائلون والمتشائمون ، إلا أنهم جميعاً فى هذه الخصلة سواء ؛ وهى الخصلة التى يتمردون بها على الآلية ويرتفعون بالانسانية إلى ذروتها العليا ؛ وما كانت للانسانية علامة ترفعت بها عن درك الحيوان إلا التكليف ؛ وما كان التكليف إلا الدرجة الأولى من سلم الحرية التى تأخذ

بشيء وتدع ما عداه ، والتي تختار بين الجميد والذميم والمطلوب والممنوع . أما الدرجات فوق ذلك فهي « الحرية الفنية » التي تنبعث من باطن الانسان بغير آمر ولا زاجر ، ولا تتوقف على التكليف والتخيير .

نعم ليس الواقعيون أو الماديون عنواناً آخر للموافقين أو المقلدين . فمن يصف الواقع ليس باللازم اللازب أن يخضع له ويرضاه ، ومن ينكر المثل العليا ليس باللازم اللازب أن ينكر الحركة ويخلد إلى الجمود .

لقد كان المتنبي « واقعياً » إلى جانب العمل ، وكان المعرى واقعيا إلى جانب الزهد والقعود ، وكلاهما مع هذا مثل بارز في التمرد والثورة على « الآلية » والتقليد ؛ فأسلوب المتنبي جديد ، وخبرته للناس جديدة ، وثورته على الواقع معناها أنه من المتمردين وليس من الموافقين .

أما المعرى فهو على تشاؤمه وزهده قد دفع الحاضر المحيط به دفعة الجبار الذي يهدم بيديه وهو قائم في مكانه . وقل فيه ماشئت إلا أنه آلة وليس بانسان في الصميم من الحرية الانسانية ؛ وقل في تمرده ماشئت إلا أنه تمرد آلي وليس بتمرد « حر » يتاز به المعرى بين سائر المتمردين ؛ وإلا فمن هو المتمرد الذي يشبه المعرى في تناول الأمور ونقد العيوب وصياغة النقد في منظومه ومنثوره؟ ؟ تلك علامة الأدب الصحيح أو الفن الصادق : علامته أن عشرين شاعراً ينكرون أموراً بعينها ثم يختلفون في نمط الإنكار اختلافا يحمل عنوان كل شاعر منهم ولا يخالط غيره من العناوين

***

من الواجب أن نثور على أدب الموافقة

وأوجب منه أن نثور على أدب « الثورة » الكاذبة ، أدب التمرد البخاري أو الكهربائي الذي يحطم ذات اليمين وذات الشمال كما تحطم القاطرة بغير سائق .

وفي أوربا اليوم غاشية من هذا التمرد الزرى يوشك أن تسرى إلى أمم الشرق ، لأنها أشبه الأمور معاً بكسل الكسالى وجموح الجامحين . فأما الكسلان فالتمرد الآلي مغنيه عن التحصيل ، ومغنيه عن إجهاد الذهن ورياضة الذوق على التفريق والتمييز ؛ وأما الجامح الأهوج فالتمرد الآلي في يديه كالسيف الذي يشهره المجنون وهو مغمض العينين أو مفتوحهما على حد سواء

وأظهر ماكان ظهور التمرد الآلي في عالم التصوير ، لأنه الفن الذي يفاجيء العيون ولا يخفى الشذوذ فيه حتى يتسرب إلى الأفكار والأذواق . فالمصورون المجددون اليوم في أوربا اللاتينية يصورون لك ما شاءوا الا ما تراه وتحسه وتتخيله وتفقه مغزاه . ومن المحقق أنك تبحث عن وجه الرجل المرسوم فلا تراه ، وعن مشاهد الطبيعة المرسومة فلا تراها ، وعن الرمز المتوقع أو الشبه المنتظر فلا تلمح أثراً لهذا ولا لذاك . . . وكل شكل جائز أن تلقاه في الصورة إلا الشكل الذي يجب أن تلقاه ! ! ولا تدرى بعدها ما الذي على الانسان أن يتعلمه ليسلك في عداد المصورين ؟ هل يتعلم الرسم ؟ هل يتعلم مزج الألوان ؟ هل يتعلم التشريح ؟ هل يتعلم التعبير ؟ هل يتعلم مشابهة الملامح ؟؟ كلا ! لا ضرورة لذلك في صناعة التصوير على مذهب هؤلاء المجددين . فما من صورة حديثة فيها سمة من تلك السمات . ولعل تعلم الحلاقة أو تعلم الطبخ أو تعلم النسيج أقرب إلى إخراج صورة الانسان على هذا المثال من تعلم الرسم والتشريح والألوان .

وإنما تبدو لنا حقيقة هذا التمرد إذا نظرنا نظرة واحدة إلى وجوه دعاته والمتظاهرين بفهمه واستحسانه . فجميعهم أمساخ مشوهون ، أو ضعفاء مهملون ، لا يقعون في موقع من الأنظار ولا الخواطر . ودأب هذه الزمرة من الناس أن تنكأ الأذواق والضمائر لتبلغ ممن يعافونها ويعرضون عنها مبلغاً من الانتباه والمبالاة ، وتلك سريرة خفية في جماعة الخلعاء حيث كانوا وحيث تهيأ لهم الظهور بالتفحش في الأخلاق ، أو التفحش في الأذواق ، ومن كان منهم سوىّ الخلق معتدل التركيب في ظاهر الأمر فآفته لا محالة نقمة مطوية تلحقه بزمرة الأمساخ والمشوهين ، ولولا ذلك لما جنح إلى إيذاء الشعور واللجاجة في إيذائه حتى يقال من حوله إنه ليس بحقير وإنه لا يترك بغير انتباه .

ذلك نموذج من وباء « التمرد الآلي » في الفنون الأوربية الحديثة ، وهو تمرد أدنى إلى النشاز والعقم من كل جود وكل موافقة .

عباس محمود العقاد

مصر
الرسالة
العدد رقم 9
15 مايو 1933

أدب القوة وأدب الضعف

للأستاذ أحمد أمين

يروون أن جماعة من آل الزبير كانوا يجتمعون إلى مغنية فيسمعون ويطربون. حتى إذا استخف الطرب أحدهم (وهو عبد الله بن مصعب بن ثابت بن عبد الله بن الزبير) قال فيها:

أحلف بالله يميناً ومن   يحلف بالله فقد أخلصا
لو أنها تدعو إلى بيعة   بايعتها ثم شققت العصا

فبلغت هذه الأبيات أبا جعفر المنصور فدعاه اليه وعنفه على قوله، وعيره بضعف آل الزبير من هذه الناحية إلى أن قال له «حتى صرت أنت آخر الحمقى تبايع المغنيات، فدونكم يا آل الزبير وهذا المرتع الوخيم!»

وسخر المنصور من هذا الضرب من القول. وهذا النوع من الحياة، وقال إنما يعجبني أن يحدى لي بهذه الأبيات:

إن قناتي لنبع لا يؤيسها
غمز الثقاف ولا دهن ولا نار
متى أجر خائفاً تأمن مسارحه
وإن أخف آمناً تقلق به الدار

هذه القصة تمثل نوعين من الأدب: فنوع يصح أن تسميه أدبا رقيقاً؛ وإن كنت أشد صراحة فسمه أدبا ضعيفاً أو أدبا «مائعاً» كما يصح أن تسمى النوع الثاني أدبا قويا أو أدبا رصيناً.

ولست أعني بالضعف أو القوة ضعف الأدب أو قوته من الناحية الفنية، وإنما أعني ضعفه وقوته من الناحية الخلقية والاجتماعية: فقد يكون هذا النوع الذي أسميه ضعيفاً أو مائعاً في منتهى الرقي من الناحية الفنية. كما قد يكون الأدب القوي ليس قويا بالمقياس الفني.

وهذه القصة تمثل لنا أيضاً أن الأدب المائع والقوي أثر من آثار الحوادث والظروف: فقد فشل آل الزبير سياسياً ولم تتحقق مطامعهم. فاستولى عليهم اليأس وانصرفوا إلى اللهو وانسوا بالسماع وما اليه واحتقروا الخلافة حتى ليهون أن يبايعوا جارية مغنية؛ وبحدث عبد الله بن مصعب هذا عن نفسه فيقول: إذا غنتني هذه الجارية.

حسبت أني مالك جالس   حفت به الأملاك والموكب
فلا أبالي وإله الورى   أشرق العالم أم غربوا

اما المنصور فنجح وأسس ملكا ضخما؛ ووصل إلى هذا النجاح بقوته وحزمه. لذلك كان أحب شعر اليه. شعر القوة والعظمة والحمية.

* * *

يخيل إلي أنا إذا ألقينا نظرة عامة على الأدب العربي من هذه الناحية رأينا الأدب الجاهلي قويا — كجلمود صخر حطه السيل من عل — حماسة قوية؛ وفخر قوي، بل وغزل قوي؛ والأدب الاسلامي إلى آخر العهد الأموي، أدب قوي، فيه عزة الفاتح، واعجاب الناجح، ونشوة المنتصر؛ وإن كان فيه لهاث ضعف فنهات الحزب الذي غلب على أمره؛ أو المحب الذي يئس في حبه: أما من عدا هؤلاء ففخر واعجاب، وهجاء في أعلى درجات القوة

فاذا نحن انتقلنا إلى العصر العباسي رأينا العزة العربية تأخذ في الضعف، ورأينا الانهماك في اللهو يبعث أدباً جميلا في فنه؛ ضعيفاً في روحه. فيقول رئيس المجددين في عصره بشار بن برد:

قد عشت بين الريحان والراح والـ   مزهر في ظل مجلس حسن
وقد ملأت البلاد ما بين فغفو   ر إلى القيروان فاليمن
شعرا تصلي له العواتق والـ   ثيب صلاة الغواة للوثن

وتوالت النكبات على الشرق من ظلم وجور وسوء في كل نظم الحياة الاجتماعية فكان الأدب العربي في ظلال هذه الحياة — كان أدباً ضعيفاً؛ إذ أنت حصرته وجدته بين باك على مصائب الدهر كأبي العلاء؛ ومادح للولاة والأمراء والأغنياء. ومستهتر يصف استهتاره وصفاً أنيقاً بديعاً يرضي الفن ولا يرضي الروح؛ وما اخترع من الفنون كان من هذا الضرب، مقامات للبديع والحريري بنيت على التسول والاستجداء؛ وإفراط في المجون؛ أو إفراط في التصوف؛ وكلاهما فرار من حياة الجد — والنثر حمل

كل انواع الزينة من سجع وبديع ، فكان كالفتاة تسرف فى التجمل الصناعى لما شعرت بنقصان جمالها الطبيعى

ولم يظفر العالم العربى من العهد العباسى الا بأفراد قلائل منحوا من القوة فى أدبهم ما كان موضع الاعجاب كالمتنبى والبارودى ، وكلاهما كانت قوته صدى لحياته ؛ فالمتنبى فارس شجاع كان فى أكثر شعره يسجل وقائع سيف الدولة مع الروم ، ويدون مظاهر القوة والفروسية ، والبارودى كذلك رب سيف وقلم ، فكان قلمه مسجلا لآثار سيفه ، وقليل كان أمثال هؤلاء . وإلا فخبرنى عن شعر البطولة والفروسية والحياة والقوة بعد ، وأين الشعر الغنائى الذى صدر عن شعور بالعزة القومية فى الادب العربى ؟ — أليس عجيباً أن نرى شعر البهاء زهير وقد كان فى أسمى منصب من مناصب الدولة وكان مشرفاً على الحروب الصليبية ومساهماً فى تدبير شئونها لا يذكر لنا فى شعره شيئاً من أغانى الفروسية ، ثم ينصرف بكله إلى الغزل المائع . على حين أن الصليبيين خلفوا لقومهم أغانى وأشعاراً صليبية قوية ، ولم يخلف لنا الأدب العربى فى هذا الباب إلا ما كان تافهاً ضعيفاً — لعل السبب فى هذا أن المسلمين كان موقفهم فى هذا موقف دفاع لا هجوم « وماغزى قوم فى عقر دارهم إلا ذلوا »

* * *

وبعد ، فكل عاطفة من عواطف الانسان — على كثرتها وتعددها — موضوع للأدب ؛ وخير الأدب ما انبعث عن عاطفة صحيحة لا مريضة ؛ فالشعر المتناهى فى وصف ما يلاقى المحب من عذاب والذى يذوب رقة وحناناً ليس — فى نظرى — مؤسساً على عاطفة صحيحة كالذى فى شعر العباس بن الأحنف وأمثاله ، وهذا الشعر وإن أرضى الجمهور ولذ لهم هو فى كثير من الأحيان أجوف ، وهو فى كثير من الأحيان نتاج عاطفة مريضة . وليس من الحق أن يبيع الانسان عواطفه بهذه السهولة — والشاعر الجيد — هو الذى يثير العواطف بقدر ويبنيها على أساس عميق ؛ اما إن هو تغالى فى ذلك وأثار عواطف حادة لأسباب واهية كان أدبه أدبا خفيفاً ضعيف القيمة مهما استلذه الناس وأعجبوا به .

هناك عواطف حنان ؛ وعواطف إجلال . وعواطف جمال وعواطف قوة ، وهناك ما يثير الحزن ؛ وما يثير السرور ، وما يثير الشهوة ، وما يثير البطولة ؛ وما يدفع إلى الجد ، وما يدفع إلى اللهو . وكلها صالحة للأدب ، وكلها فى نظر الأدب سواء وان اختلفت قيمتها فى نظر الأخلاق ؛ ونظر دعاة الاصلاح . فالأخلاقى يرى أن الأدب الذى يثير لذة حسية أقل رقياً من أدب يثير شعوراً أخلاقياً كالاعجاب بالبطولة ، واحتمال الآلام فى سبيل أعمال جليلة — وأرقى الأدب فى نظرنا ما أحيا الضمير وزاد حياة الناس قوة .

وأغرب ما فى الأمر أن أدباءنا الذين انتفعوا بالأدب الغربى وعملوا على نقله إلى الأدب العربى أفرطوا فى نقل هذا النوع من الأدب المائع وفرطوا فى نقل الأدب القوى ؛ وسبب ذلك أنهم جاروا ميول الجمهور وسايروا رغباته فكانوا تجاراً أكثر منهم قادة ، والجمهور إنما استلذ هذا النوع لأنه من قديم ألف البكاء ، وكانت حالته الاجتماعية تدعو اليه ؛ ولأنه ترك جده على كاهل غيره فتفرغ للهو .

وكان هذا النوع من الأدب أضر بالشرق من ضرره بالغرب ؛ لأن الغربى عنده بجانب هذا الادب الضعيف أدب آخر قوى ، فاذا بعث الأول حناناً ورقة ؛ بعث الآخر قوة وجلداً ، فتعادلت حياته وتعددت نواحى عواطفه . اما الشرق فليس له تراث حاضر من أدب قوى يسند ضعفه ويحيى نفسه — وسبب آخر وهو أن الشرق — على العموم — ذو عاطفة أحد وهو لها أقل ضبطاً ، فاذا نحن غذيناه دائماً بهذا الأدب الحاد زادت عواطفه ميوعة — مع أنه أحوج ما يكون إلى ما يقوى عاطفته ويضبط جموحها .

* * *

الحق أن الأدب عود ذو أوتار ويجب أن تكون أوتاره على نظام ما عند الانسان من عواطف جدية وهزلية ، ورقيقة وقوية ، وضاحكة وباكية ، ورخيصة وغالية — والعود الذى يوقع عليه الأدب الشرقى ناقص الأوتار ، تنقصه الأوتار القوية والأوتار التى تبعث الحياة ، والأوتار التى تبعث الضحك لينلوه

مصر
الرسالة
العدد رقم 11
15 يونيو 1933

أدب اللفظ وأدب المعنى

للاستاذ احمد امين

من قديم اختلف علماء البلاغة، أهي في اللفظ أم في المعنى، وقد عقد عبد القادر الجرجاني فصلا ممتعاً في آخر كتابه دلائل الاعجاز ذكر فيه حجج الفريقين، فقد كان فريق يرى أن المعاني مطروحة أمام الناس، والبليغ من استطاع أن يصوغها صوغاً جميلا، وانما يتفاضل الأدباء بجودة السبك وحسن الصياغة، ويرى الفريق الآخر أن المعاني هي مقياس التفاضل، وأن الأديب يفضل الأديب بغزارة معانيه، وجدة أفكاره، وأظن أن الزمان فصل في هذه القضية، اذ أصبح واضحاً أن حسن الصياغة، وجودة المعاني، عنصران أساسيان لابد منهما للأديب، وأن من تجرد من احدهما لايسمى أديباً بحال، وأن المثل الأعلى للأديب معان غزيرة سامية، وصياغة جيدة محكمة

غير أن هناك – ولا شك – مواضع تراعى فيها المعاني اكثر مما يراعي اللفظ وصياغته، كفصول النقد الأدبي، والمقالات العلمية الأدبية، والمقالات التاريخية الادبية، وتراجم الأشخاص ونحوها، فالغاية من هذه الموضوعات ليست اللذة الفنية، وانما الغرض الأول هو المعاني والحقائق، فيجب ان تكون غزيرة فياضة، وكل ما نتطلبه فيها من اللفظ أن يعبر عن هذه المعاني في دقة ووضوح، أما القصد الى محسنات البديع وبجملات الصناعة فلا داعي له، وربما كان افراط الكاتب في هذه المحسنات حجباً للمعاني عن الانظار، ومضلة للعقول عن الوصول الى حقيقة المعاني، وهي أقوم ما في هذه الموضوعات.

وهناك ضرب آخر من الادب كالشعر والقصص فيه مراعاة اللفظ وحسن السبك في المنزلة الأولى، ولست اعني ان الحقائق والمعاني فيهما مجردة من القيمة بل هي كذلك من مقوماتهما، والشاعر الذي يجيد السبك ولا يجيد المعنى ليس من شعراء الطبقة الاولى، وخير الشعراء من صح حكمه، واتسعت تجاربه في الحياة. وكان له علم عميق بكثير من الاشياء التي حوله ثم صاغ ذلك كله صياغة جميلة، وهذا الأدب الصرف كالشعر والقصص والقطع الفنية الأدبية. ليس الغرض الأولى منه نقل المعاني كما في الصنف الأول، وانما الغرض منه اثارة عواطف القارىء والسامع والألفاظ – كما يظهر لي – لم توضع لنقل العواطف، وانما وضعت لنقل المعاني والألفاظ أعجز ماتكون عن نقل عاطفة الاديب الى القارىء. فكيف انقل اعجابي بالطبيعة أو أنقل حباً ملأ جوانحي، او غضباً استفزني، أو رحمة ملكت مشاعري؟ لم توضع الالفاظ لشيء من ذلك، انما وضعت لنقل مقدمات ونتائج منطقية، ولكن ما حيلتنا وقد خلقنا عاجزين لم نمنح لغة العواطف، ولا بد لنا من التعبير عنها ونقلها الى قارئنا وسامعنا – لذلك استخدمنا لغة العقل مرغمين، وأردنا أن نكمل هذا العجز بضروب من الفن، كموسيقى الشعر من وزن وقافية، وكالسجع، وكل ضروب البديع، وليس القصد منها الا أن تكمل نقص الألفاظ في أداء العواطف.

في هذا النوع من الأدب ليس من الضروري أن تكون معانيه جديدة، وربما يستطيع الاديب أن يجعل من المعنى المطروق قصيدة رائعة، أو قصة ممتعة، وكل ما فيهما من جديد صياغتها الجديدة، وخيالها المبتكر، وليست وظيفة الأديب فيها أن يعلم الحقائق، انما وظيفته أن يثير مشاعر الناس بها، ويعبر عما لايحسنون التعبير عنه، وان كانت المعاني في نفوسهم، وبين سمعهم وبصرهم. كل انسان يشعر بجمال الوردة، ولكن الاديب يملأ مشاعرك بجمالها، ويوحي اليك بمعان ترتبط بها، مثل اقتران تفتحها بتفتح الشباب، ونشوة الأمل، أو ماتبعث من شجن. وجودة الأسلوب وحسن النظم قد يرقيان بالمعاني المألوفة فيخرجانها في شكل جذاب ولكن لايمكن الأديب على كل حال أن يتبوأ مكاناً عالياً اذا اعتمد على الأسلوب وحده وكان مصاباً بالفقر العقلي.

في ادب كل أمة نرى أدب اللفظ وأدب المعنى، وفي الادب العربي أمثلة واضحة لذلك، فمقامات الحريري والبديع ادب لفظ لامعنى، قل أن تعثر فيهما على معنى جديد، او خيال رائع، وهما من الناحية القصصية في ادنى درجات الفن، ولكنهما تؤديان غرضا جليلا من الناحية اللفظية، ففيهما ثروة من الالفاظ والتعبيرات لاتقدر، ويظهر أن مؤلفيها قصدا الى تعليم اللغة وامداد المتعلم بثروة كبيرة من الالفاظ والامثال والتعبير، وتحايلا على ذلك بهذا الوضع الجذاب، فان كانا قد قصدا الى ذلك فقد نجحا نجاحا تاماً وان كان قصدهما غير ذلك فلا. وشعراء القرون المظلمة بعد سقوط بغداد وكتابها أدباء ألفاظ: رواء في العين، ولا شيء في اليدين، بل ان ادب كثير منهم لا هو أدب لفظ ولا هو أدب معنى، يحسبه الظمآن ماء حتى اذا جاءه لم يجده شيئا، والمعري في لزومياته أديب معنى لا أديب لفظ، غزرت معانيه وقصرت ألفاظه، حاول ان

يدخل المحسنات البديعية فى شدة فتفشل، قد التزم مالا يلزم فأضاع مايلزم، والمتنبى — على الجملة — اديب لفظ ومعنى قد وقع من معانى الحياة على ما لم يقع عليه من قبله، ثم صاغه صياغه قوية حببته الى النفس.

وبعد فيظهر لى أن الزمن سائر الى تقويم المعاني أكثر من تقويم الالفاظ، وشأن الناس فى تقويم الادب شأنهم فى تقويم الجال في سائر الفنون، فمن لم يصلوا الى درجة راقية من المدنية يعجبهم من الألوان للون الزاهى كالاحمر القاني والاصفر الفاقع، ويعجبهم من الأجسام السمين القوى فى ملامحه، ومن الأصوات الطبل والمزمار، فاذا بلغوا مبلغا كبيرا في الحضارة أعجبتهم الألوان المتناسقة والألوان الخفيفة، كما تعجبهم وحدة الفكرة التى تنسق الألوان المختلفة والمظاهر المتعددة، وأعجبهم من جمال الانسان الرشاقة وخفة الروح، وأعجبوا بجمال الحركة، وقوموا جمال المعاني أكثر مما يقومون جمال الملامح، ونظروا الى جمال الروح أكثر مما ينظرون الى جمال الجسم، حتى فى جمال الجسم يقومون وحدة التناسق والنسبة بين الاعضاء أكثر مما يقومون جمال الوجه وحده، وفى الموسيقى تعجبهم النغمات الهادئة، والنغمات المتناسقة، والنغمات التي تمثل المعانى. كذلك شأنهم فى الادب يكرهون السجع الدائم، والكتابة التي اختفت معانيها او ضاعت وراء الزينة المفرطة والزخرف الكثير، والقافية الطويلة على وتيرة واحدة، وتعجبهم البساطة في القول والزينة بقدر، والالفاظ كوسيلة لا غاية، يكرهون النكت كلها لعب بالالفاظ، والنكت تلذع لذعا صريحا، وتعجبهم النكتة أسست على معنى، والنكتة تلذع فى ايماء ورقة.

ان الاديب اذا رزق حظوة فى السلك، وأصيب بفقر فى المعنى كانت شهرته وقتية وقيمته محدودة الزمن، ولا يلبث الناس أن يدركوا ضعفه وفقره فينبذوه، والاديب الخالد من زاد في معارفنا ومشاعرنا بما فى قوله من معنى وقوة.

أديب اللفظ فارغ الرأس قليل العلم بما حوله، قريب الغور، قد ستر كل هذا بزخرف القول كما تستر الشوهاء عيبها بالاصباغ، رخصت بضاعته فبالغ فى التجمل فى عرضها، ولفت الانظار اليها. وشعر أنها مزيفة فغضب لنقدها والتلويح بامتحانها. والأمة فى طفولتها وشيخوختها يعجبها هذا النوع من الادب، لان خفة رأسها من خفة رأس أدبائها. ولان العقول السخيفة يعجبها السحر والشعوذة وألعاب البهلوان، والأدب اللفظي المحض نوع من هذا اللعب.

فاذا نضج عقلنا تغير ميزانها ونفذ نظرها الى أعماق الشيء، لتعرف ماوراء الظواهر. واذ ذاك تقدر المعاني أكثر مما تقدر الألفاظ، ترى الالفاظ جسما والمعني روحه. وترى المعنى غاية واللفظ وسيلة. وتستحسن اللفظ لا لذاته، ولكن لانه لفق المعنى.

تزين معانيه ألفاظه وألفاظ زائنات المعانى

ما أحوج أدبنا العربى الحديث الى المعنى القوى الغزير فى اللفظ الجميل البسيط!

نظرة في نظام بيعة الخلفاء

النمو الثانى

للاستاذ محمد فريد ابو حديد

— ٢ —

هل استطاع التاريخ أن يصدر حكمه فى ثورة الفرنسيين؟ إن هذه الثورة قريبة العهد، فحوادثها قريبة الحدوث واكثرها مدون فى وقته، مضبوط التواريخ وحكومة اليوم قائمة على تلك الثورة، ومن اكبر الجرائم فى دولتها أن يعمل أحد على مس نظام الجمهورية الذى وضعته تلك الثورة، ومع ذلك فانا نجد الافكار مقسمة مضطربة اذا تناولت ذكرها وحوادثها. فقوم من المؤرخين يتشيعون لها ويتغنون بكل ما كان فيها. وقوم آخرون ينكرون عليها فعالها، ويزورون من قاموا بها وآزروها.

وهل يستطيع العرب الا ان يكونوا كذلك؟ فان ثورتهم فى مدة الخليفة عثمان لم تكن ثورة من كل الناس، وان اشترك فيها كل العرب بالرأى والقول، وتناولوها بين منكر ومنتصر. ولسنا بسبيل هؤلاء او أولئك. ولكنا نرى أنها مثل الثورة الفرنسية، ان اختلفت فيها الآراء فان الكتاب جميعا متفقون على انها كانت ظاهرة اجتماعية طبيعية. فلندع الخوض فى هل كانت تلك الثورة حقا ام كانت باطلا، وحسبنا من القول ان يقال إنها كانت ثورة طبيعية، وانها كانت خطوة فى سبيل بناء الدستور العربي. وهي وان لم يشترك فيها كل العرب قد كان فيها ممثلون للانحاء المختلفة من بلادهم، فقد كان فيها جماعة من مصر وجماعة من مصري العراق، كما اشترك فيها الاعراب من انحاء جزيرة العرب. وقد جمعت جماعة من الزعماء كما ضرب فيها العبيد بسهم فعدد الثائرين كان محدودا، ولكن فكرة الثورة كانت شائعة،

العرض و التحليل

أدب المقالة الصحفية ... وملاحظات

علي جواد الطاهر
أستاذ متقاعد ـــ كلية الآداب
جامعة بغداد

أدب المقالة الصحفية في مصر ـــ تأليف الدكتور عبد اللطيف حمزة ، الجزء الأول ، الطبعة الأولى ، القاهرة ، دار الفكر ، مطبعة الاعتماد ، تاريخ المقدمة فبراير ١٩٥٠م ـــ مادته الأساس : رفاعة الطهطاوي . عبد الله أبو السعود . محمد أنسي .

(١) ص ٢٧ « أهرعوا (يقصد السوريين) إليها (أي إلى مصر) في عهد محمد علي ... »

المناسب أن يستعمل « هُرِعوا إليها » بضم الهاء وكسر الراء ، يقصد أسرعوا ، وإن كان الأصل في الاستعمال يفيد الاضطراب مع السرعة . أما أهرعوا فهي ـــ كما يجب ـــ بضم الأول وكسر الثالث « أُهرِعوا » وهم مُهرَعون بضم الميم وفتح الراء ، فمعناها أرعلوا (بضم الأول وفتح الثالث) من غضب أو خوف أو ضعف .

(٢)ص ٩٠ ـــ عن رسالة الغفران :

«ياحبذا جبل الريان من جبل وحبذا ساكن الريان من كانا
وحبذا نفحات من يمانية تأتيك من قبل الريان أحيانا»

لم يرد البيتان في رسالة الغفران بتحقيق عائشة عبد الرحمن (بنت الشاطىء) وإنما ورد ص ٢٥٠ مطلع قصيدة جرير التي منها هذان البيتان ؛ والمطلع هو : «بان الخليط ولو طووعت مابانا ..» وصحيح « نغمات » الواردة في رواية « أدب المقالة الصحفية » : نفحات ـــ ولعله من الخطأ المطبعي .

(٣) ص ٢١٨ « والعجيب أن مقاليد الصحافة الشعبية انتقلت بعد ذلك [من أيدي السوريين] إلى أيدي اللبنانيين . فاستأثروا بها مدة طويلة ، وامتدت آثارهم فيها إلى خارج بلادهم ، فوجدناهم ينهضون بالصحافة الشعبية في مصر وأوروبا وأمريكا ؛ ومن صحفهم في فرنسا على وجه التمثيل :

.... صحيفة « مصر القاهرة » لأديب إسحاق ؛ وهي الصحيفة التي نشرها هذا الرجل في باريس منذ سنة ١٨٧٩م ...»

لا بد أن يعني قوله « ومن صحفهم » : ومن صحف السوريين ، لأن أديب إسحاق سوري دمشقي انتقل من دمشق إلى بيروت ثم إلى مصر ثم إلى فرنسا ... ؛ وإلّا وقع الخطأ في تصور أديب إسحاق لبنانيا .

(٤) ص ٢٢٠ « ومن المجلات التي نعمت بها بيروت ... مجلة « الجنان » للمعلم بطرس البستاني سنة ١٨٧٠م » .

ص ٢٣٣ « في عام ١٨٨٠م أصدر .. مجلة « الجنان » ... »

الصحيح أن المعلم بطرس البستاني أصدر « الجنان » « ابتداءً من أول كانون الثاني ١٨٧٠م » ـــ ينظر يوسف أسعد داغر ، مصادر الدراسة الأدبية ج ٢ ص ١٨٢ . والأمر معروف .

(٥) قال المؤلف وهو يقابل بين الصحافتين المصرية والسورية ...ص ٢٤١ « ... لا بدافع الوطنية أو العصبية القومية »

المؤلف يكتب سنة ١٩٥٠م وبعد التعصب لمصر تعصباً « قومياً » يريد الإقليمية ، وإذا كانت القومية في مصر تعني الإقليمية (المصرية) في أول الأمر فليس ذلك بمقبول عام ١٩٥٠م !

(٦) في كلام المؤلف علي محمد أنسي وما كتبه في جريدة « روضة الأخبار » التي صدرت سنة ١٨٧٥م نقل له نصاً ترجم به للكاتب الفرنسي لوساج ، جاء فيه ما ينفع الباحث عن جذور المصطلحات الحديثة التي وردت أصولها من أوروبا ،وكيف استعملناها أول الأمر ومن ذلك ص ٢٠٢ ـــ ٢٠٣

« قطع تياترية أي تخليعات لعبية .. وباكورة تصنيفاته ، القطعة الكوميدية ، أي اللعبة التخليعية .. وقد أجرى اللعب بها وتصويرها بالتياتر ... وهي عبارة عن لعبة تخليعية مضحكة جداً ... ونشر أيضاً ... القصة المسماة « العفريت الأعرج » ... وألف في سنة ١٧٠٨م اللعبة المسماة « تاركاريت » ، وهي لعبة نفيسة ، وتخليعة رئيسة ، استهزأ فيها على المزارعين المستأجرين

للأراضي الزراعية من أصحاب الأملاك الأرضية .. ولم يلعب بها في الملاعب التياترية إلا من بعد معارضة شديدة، وممانعة عتيدة. ثم تم له الاشتهار عند جميع الناس ...

وكان قد حصل بينه وبين طائفة من اللاعبين بالملاعب الفرنساوية ، فصار يشتغل بتأليف الألعاب ، لطوائف اللاعبين بالأسواق . ومكث على تلك الحال أكثر من عشرين سنة ... حتى كتب لهم عدة قطع كثيرة ، من تخليعات صغيرة، ومراقص مضحكة غير كثيرة ، تناولتها يد النسيان الآن ، ولكنها لم يزل أكثرها مسطوراً في ضمن مجموع الألعاب ، المسمى باسم « تياترو الأسواق » ، الذي كان هو الطابع له بنفسه ... إن أبدع ما ألفه ، وأصنع ما صنعه المعلم « لوساج » ... هو قصة « جيل بلاس » اشتهر هذا التأليف غاية الاشتهار ... حتى طبع زهاء ألوف الطبعات » .

أ ــ وإذا أردنا أن نقابل قديم المصطلح بما صار إليه حديثا رأينا : قطع = مسرحيات ، تياترية = مسرحية ، اللعبة التخليعية = المسرحية الهزلية (الكوميدية) ، اللعب = التمثيل ، التياترو = المسرح ، القصة = الرواية (القصة الطويلة) ، اللعبة = المسرحية (التمثيلية) ، ولم يلعب بها في الملاعب التياترية = ولم تمثل في المسارح التمثيلية ، من اللاعبين بالملاعب = من الممثلين في المسارح ، الألعاب = المسرحيات ، طوائف اللاعبين = فرق الممثلين ، قطع = مسرحيات ..

ب ــ قوله « ممانعة عتيدة » يريد شديدة ، قوية ، « عنيدة » والاستعمال غير صحيح ولكنه كان في زمانه ــ وربما منذ زمانه ــ حاصلا ، وإلّا فالعتيد : المعد ، الحاضر ، الجاهز ...

جـ ــ جيل بلاس رواية قصصية وليست قطعة مسرحية .

(٧) « إني أردت « بأدب المقالة الصحفية » التحدث عن « فن تحرير المقال الصحفي » ، كما أردت أن أؤرخ للمراحل التي مرَّ بها هذا الفن في عصور مختلفة ، وذلك منذ ظهرت الصحافة في مصر في أوائل القرن الماضي » .

الكتاب مهم جداً في بابه، وهو « ابتكار » في منهجه وقصده ، قصده في التخصص بالجانب الأدبي بعد أن سبقه ــ وقد نص على ذلك ــ الدكتور إبراهيم عبده إلى تأليف كتاب في تاريخ الصحافة المصرية .

ومنهجه في الحديث « المسهب » عن « أعلام » المقالة الصحفية مؤيداً بأمثلة من مقالاتهم توضح السمات الأساس لديهم ، وتبين التطور الذي جرى مع الزمن .

إنه بهذا يصلح أن يتخذ قدوة في الأقطار العربية الأخرى ، خصوصاً بعد أن ألفت تلك الأقطار (مثل العراق والسعودية ...) في تاريخ صحافتها .

ولنلاحظ أن الجزء الأول تحدث عن « المدرسة الأولى » ممثلة برفاعة رافع الطهطاوي في « الوقائع المصرية ، وروضة المدارس » ؛ وعبد الله أبو السعود في جريدة « وادي النيل » ومحمد أنسي في جريدة « روضة الأخبار » .

وإذا كان قد تحدث في أول الجزء عن « نشأة الصحافة في مصر » فلم يفته الإلماح إلى الصحافة السورية (ــ اللبنانية) والإشارة إلى أثرها في الصحافة المصرية ــ في آخر الجزء .

ثم ختم الجزء بخصائص المقالة الصحفية (الأولى) وهي : السجع ، هبوط الأسلوب ، شيوع الألفاظ الأعجمية .

(٨) « وفي رأينا أن كلمة « التحرير » تعني أمرين دائماً هما التفكير والتعبير » وهذا قول « يصطاده » من يؤرخ للكلمات ، فيرى ما آلت إليه كلمة « تحرير » القديمة متأثرة بالواقع الحديث .

وعاد في الخاتمة يتحدث عن مدلول « المقالة الصحفية » وفرّقها عن المقالة الأدبية فقال (ص ٢١١ ــ ٢١٧) : « المقالة الصحفية ... ليست في الحقيقة أكثر من فكرة من الأفكار، يتصيدها الكاتب الصحفي أو يتلقفها من البيئة المحيطة به . ومتى انفعل الكاتب الصحفي بفكرة ما ، أحس في نفسه حاجةملحة إلى الكتابة . وفي هاتين المرحلتين ، وهما مرحلة التصيد أو التلقف ، ومرحلة الانفعال والتأثر ، يشترك الصحفي والأديب ، ثم يفترق الرجلان بعد ذلك . أما الأديب فيترك العنان لخياله وشعوره ، كمايترك العنان لقلمه يكتب ما يشاء ، ويتبعه في ثورته كما يشاء (...) إن الفرق سيظل قائما (...) ومصدر الفرق بينهما هو الوقت الذي يتاح للأديب ولا يتاح للكاتب الصحفي ...

ملاحظة : أعيد طبع الجزء الأول ــ لجنة النشر للجامعيين، دار الفكر العربي ، المطبعة العالمية . تاريخ المقدمة ١٩٥٨ ، ٢٢٢ ص + ١ .

أدب المقالة الصحفية في مصر ــ تأليف الدكتور عبد اللطيف حمزة ــ الجزء الثاني، الطبعة الثانية. ملتزم الطبع والنشر دار الفكر العربي ، القاهرة ، مطبعة الاعتماد ١٩٥٧ ــ مادته ، المدرسة الثانية : أديب إسحاق ومحمد عبده وعبد الله النديم .

(١) ص ٢٥ « ومصدر الجمال في أسلوب إسحق أشياء كثيرة ، منها سرعة الانفعال عند هذا الشاب، مما يجعل أسلوبه إلى طبيعة الشعر أدنى منه إلى طبيعة النثر؛ ومنها تلوين الكلام عنده بالمحسنات اللفظية والمعنوية مع قدرة ظاهرة على هذا التلوين في غير تكلف ممقوت ولا صناعة مرذولة (...) وباختصار نرى أن أسلوب أديب

إسحق يلذ الأديب أكثر من الصحفي ، وربما كان الأمر على عكس ذلك بالقياس إلى أسلوب الشيخ محمد عبده » .

أ ــ يُلح الدكتور حمزة على إبعاد المقال الصحفي عن السمة الأدبية أو إبعاد السمة الأدبية عن المقال الصحفي . وهو سيعود لينتهي من توضيح إلحاحه هذا في نهاية الكتاب (الفصل العاشر) فيقول ص ١٩٤ : « إن المقالة الصحفية لا يمكن أن تكون موضوعاً إنشائياً (...) إنما المقالة الصحفية عبارة عن فكرة تلقفها الكاتب من البيئة المحيطة به ، وتأثر بها ، ثم عبَّر عن ذلك بطريقة حظها من النظام قليل .. » وأحال على كتابه « مستقبل الصحافة في مصر » وينتهي إلى أن الأعلام الثلاثة الذين كانوا خطوة في المقال عموما لم يبلغوا بالمقال الصحفي الدرجة المطلوبة لأنهم : لأديب ، وخطيب ، ومصلح ..

ب ــ أراد أن يجرد النثر من انفعال الكاتب وهذا لا يصح على إطلاقه وإذا أريد إلى النثر الفني ، ولكنه يصح على خصوصه عندما يراد إلى المقال الصحفي كما يتمثله الدكتور حمزة .

جـ ــ قال إن أسلوب « أديب » أدنى إلى طبيعة الشعر . وذلك ممكن ، ولكن الأمكن أنه أدنى إلى طبيعة الخطابة .

(٢) ص ١٨٥ « ودع النَّديم قراءه بقوله في نهاية الكلمة ... :

أودعكم والله يعلم أنني أحب لقاكم والخلود إليكمو
وما عن قلبي كان الرحيل وإنما وداع تبدّى والسلام عليكمو

أ ــ كان المناسب بالنديم أن يستعمل كلمة « الإخلاد » ثم تعديل الوزن بما يناسب .

ب ــ في « قلبي » خطأ مطبعي والصحيح . قلىً .

دكتور عبد اللطيف حمزة ــ أدب المقالة الصحفية في مصر ، الجزء الثالث ، إبراهيم المويلحي صاحب مصباح الشرق ، الطبعة الأولى ، ملتزم الطبع والنشر دار الفكر العربي ، لجنة الجامعيين لنشر العلم ، مطبعة الاعتماد د . ت (تاريخ المقدمة ٨ يوليو ١٩٥١م) ــ ١٩١ + ١ ص .

١ ــ ص ٧ « إن إبراهيم (...) كان كاتب الأمير [إسماعيل] (...) ومن أجل هذا أصدر إبراهيم عدداً كبيراً من الجرائد في أوروبا . وكلها على نفقة إسماعيل ، ومن وحيه ، ولخدمته . ولكنا مع الأسف الشديد لم نظفر بعد بواحدة من تلك الصحف المصرية التي ظهرت في البلاد الأوروبية . ولعل بعضها يوجد الآن في بعض نواحي لبنان . ونحن نأمل أن نحظى بها في يوم من الأيام ..»

أ ــ هذا مثل على ما ضاع ، والضائع في مصر وغيرها ، حتى في العصر الحديث ، عهد الصحافة ، كثير .

ب ــ ويفترض أن تكون لنا به عبرة ، فنجدَّ في البحث عن الضائع ، ونسعى لحفظ مايمكن تداركه ... يفترض فقط !

جـ ــ ترى هل بقيت الحال إزاء هذه الجرائد الضائعة كما كانت عند تأليف « أدب المقالة .. » هذا ؟ ولماذا ؟ وكيف ؟

٢ ــ ص ١١ « المِشعل .. » ــ بكسر الميم .. وتكررت في الصفحة نفسها .

في القاموس المحيط « وكمِقعد القنديل وكمِنبر المصفاة » ومقعد مفتوح الميم ومنبر مكسورها ، وهذا يعني أن المشعل مفتوح اللام .

وفي لسان العرب : والمَشعلة ــ بفتح الميم ــ واحدة المشاعل .

٣ ــ جاء ص ٣٠ في خلاصة أمر المويلحي (١٨٤٤ ــ ١٩٠٦م) « أسلوبه في الكتابة أديباً أكثر منه صحفيا» ــ والمؤلف يصر ــ كما رأينا ــ على إبعاد السمة الأدبية عن المقالة الصحفية .

٤ ــ يصر المصريون على كتابة جرجي زيدان : جورجي زيدان ينظر هامش ص ٤٣ ، ٤٩ .

٥ ــ يهم من يؤرخ للدولة العثمانية وعهد السلطان عبد الحميد خصوصاً أن يعلم أن المويلحي كتب في ذلك « مقالات » مهمة عنوانها « ماهنالك » ثم جمعها في كتاب جعل عنوانه « ماهنالك » ربما لم تبق منه إلّا نسخة واحدة محفوظة بدار الكتب المصرية . يلخص الدكتور حمزة هذا الكتاب ص ص ١٢٠ ــ ١٤٩ .

ويذكر أنه صدرت أخيراً حلقة أولى من سلسلة « كتاب المركز العربي » هكذا : إبرهيم المويلحي ــ ماهنالك من أسرار بلاط السلطان عبد الحميد . دراسة تاريخية أحمد حسين الطماوي ، تقديم د . علي شلش . كانت الطبعة الأولى سنة ١٨٩٦م .

٦ ــ ويهم من يؤرخ للقصة العربية الحديثة أن يقرأ الفصل الرابع « القصة في جريدة مصباح الشرق» وقد استطاعت هذه الجريدة أن تقدم قصتين كبيرتين .. الأولى « حديث عيسى بن هشام لمؤلفها محمد [بن إبراهيم] المويلحي ، وأما الثانية « فحديث موسى بن عصام » لإبراهيم المويلحي ــ وقد وقع خطأ مطبعي ص ١٠٠ فقد جاءت « لأبيه » : والصحيح « لابنه » .

دكتور عبد اللطيف حمزة ــ أدب المقالة الصحفية في مصر ــ الجزء الرابع ــ علي يوسف ، الطبعة الأولى ، القاهرة ، دار الفكر العربي ، مطبعة الاعتماد ، د . ت (١٩٥٢م ، أو بعيدها) ــ ٢٥١ ص + ٢ .

(١) ص ١٧٩ « وكان .. حزب الأمة الذي أسسه محمود سليمان باشا ... يملك صحيفة، هي « الجريدة » التي كان يتزعمها لطفي بك السيد ، وقد كان سعد باشا زغلول هو الرأس المفكرة

وراء هذا الحزب وتلك الجريدة في مستهل عهدها » .

الصحيح : هو الرأس المفكر . لأن الرأس مذكر . وليست هذه أول مرة يقع فيها كاتب مصري بتأنيث الرأس ــ وكأنهم يتأثرون بالعامية (المصرية) .

(٢) ص ١٩٢ « ... المؤتمر المصري الأول .. انعقد .. في غرة مايو سنة ١٩١١م .. أشار الشيخ عبد العزيز البشري في كتابه المختار إلى هذا المؤتمر فقال : « فشت الفاشية ــ لا أعادها الله ــ بين المسلمين وإخوانهم الأقباط عقب مصرع المرحوم بطرس باشا . وكان ذلك في سنة ١٩١٠م على ما أذكر...» وأحال المؤلف على المختار ــ الجزء الأول ص ٢١٣ .

أ ــ الإحالة ليست دقيقة؛ فيها خطأ مطبعي ، صحيحها ص ٢٣١ ــ ٢٣٢ .

ب ــ المختار .. لا يحدد تاريخ مقالة الشيخ عبد العزيز البشري لأنه يجمع مقالات مختارة للشيخ عبد العزيز البشري كتبها في تواريخ سابقة (صدر الجزء الأول من المختار عن دار المعارف بمصر ١٩٥٩م ــ في الطبعة التي بين يديّ) .

والمناسب ــ في هذه الحالة ــ الإحالة على أول نشر لمقالة البشري وهو ــ كما يشير المختار ــ هامش ص ٢٢٣ : مجلة الرسالة في ٢٩ أكتوبر سنة ١٩٣٤م، ولا بأس من إثبات المصدرين .

المناسب أن نقول : « أشار .. البشري .. إلى هذا المؤتمر في مقال نشره في مجلة الرسالة ١٩٣٤م فقال ... ولابأس ــ بعد ذلك أن تأتي الإحالة على « المختار ...»

يبين تأخر تاريخ كتابة المقالة (١٩٣٤م) سبب نسيان البشري التاريخ الدقيق للمؤتمر ، فقد جعله ــ على ما يذكر ــ ١٩١١م ، بينما كان ١٩١٠م .

جـ ــ استعمال « غرة » إنما يكون أصلا للأشهر الهجرية لارتباط «الغرة» بالقمر .. وقد نقلت هنا توسعاً إلى الشهر الميلادي .

(٣) قال الشيخ علي يوسف ص ٩٠ «أصدرنا الجريدة في ثمان صفحات» وقال الدكتور حمزة ص ٩١ « في ثمان صفحات » .

الصحيح : في ثماني صفحات .

(٤) علي يوسف ١٨٦٣ ــ ١٩١٣م ، « في الثامن من شهر ربيع الأول عام ١٣٠٧ للهجرة ، الموافق لأول ديسمبر عام ١٨٨٩ للميلاد أصدر الشيخ علي يوسف جريدته « المؤيد » أولى الجرائد اليومية في الديار المصرية ..» ــ ص ٧٦ .

« عرف أسلوبه بالأسلوب السياسي لأن فيه من الميزات السياسية أكثر مما فيه من الميزات الأدبية » ــ ص ٢١٨ .

« والخلاصة في المقال الصحفي على يد الشيخ علي يوسف أنه لم يعد محاولة بدائية ضعيفة، كما كان عند رفاعة الطهطاوي وتلاميذه، ولا موضوعاً إنشائياً أنيقاً ، كما كان عند أديب إسحق ، ولا درسا دينيا أو اجتماعيا أو أخلاقيا كبيراً ، كما كان عند الشيخ محمد عبده ، ولا خطبة من الخطب الطويلة كما كان عند عبد الله النديم ، ولا معنيا فيه باللغة التقليدية (الكلاسيكية) القديمة ، كما كان عند إبراهيم المويلحي . بل إن المقال الصحفي الذي كتبه علي يوسف كان مادة صحفية صحيحة بكل ما تحمل هذه الكلمة من معنى ، وكان في الوقت نفسه مطلقاً من جميع قيود الماضي التي تقيد بها أولئك الأدباء والصحفيون ممن ذكرناهم في معرض الموازنة بينهم وبين هذا الشيخ . وأهم من ذلك كله أن السيد علي يوسف كان يتكىء في هذا الأسلوب الصحفي الجديد على نفسه ، لا على غيره من أساطين وفحول الكلام .

وذلك معنى قولنا عن الصحفي هذا الفذ : كان بحق زعيم المدرسة الصحفية الحديثة في مصر » ــ ص ٢٢٣ .

دكتور عبد اللطيف حمزة ــ أدب المقالة الصحفية في مصر ، الجزء الخامس ــ مصطفى كامل صاحب اللواء ، الطبعةالأولى ، ملتزم الطبع والنشر لجنة الجامعيين لنشر العلم ، مطبعة الجريدة التجارية المصرية ، د . ت (تاريخ المقدمة ١٥ أكتوبر ١٩٥٢ ــ ٢٦٣ ص + ٢ .

١ ــ يستغل مقدمته لخلاصة مجدية للأجزاء السابقة : المدرسة الأولى ... رفاعة الطهطاوي ... حاولت إنشاء المقال الصحفي ، ولكنها تعثرت في الطريق . والسبب في ذلك أنها كانت مقيدة بميراث أدبي هزيل لم يعنها على القيام بهذا الفن الجديد الذي اضطلعت به ، وهو الصحافة .

ثم في الجزء الثاني ... تحدثنا عن ثلاثة من أعلام المدرسة الصحفية، وهم أديب إسحاق ، ومحمد عبده ، وعبد الله النديم فرأينا أعلام هذه المدرسة ينجحون نجاحاً عظيماً في كتابة المقال ، وعلى أيديهم كتب لمصر نجاح تام في هذا الميدان . ولكن ثلاثتهم كانوا أدباء ، فغلب على صحافتهم الأسلوب الأدبي الممتاز . وتقدم أديب إسحاق على صاحبيه في هذا المضمار . ثم كان محمد عبده واسطة هذا العقد من الكتّاب . أما ثالثهم وهو النديم فلا مراء في أنه كان صحفي مصر الممتاز في القرن الماضي غير مدافع .

ثم كان من أعلام هذه المدرسة الثانية (...) رجل أغرانا كثيراً بأدبه ، واستمالنا بروعة قلمه ، وبهر أعيننا بثروته اللفظية والفكرية (...) وقد حملنا ذلك على أن نخصه بالجزء الثالث (...) هو إبراهيم المويلحي .

ثم في الجزء الرابع (...) بدأنا الحديث عن المدرسة الصحفية الثالثة في مصر ، وزعيمها السيد علي يوسف صاحب المؤيد . وهوأول من فصل نهائياً بين الكتابة الصحفية الخالصة والكتابة الأدبية الخالصة » .

والجزء الخامس خاص بمصطفى كامل ، وهو « تلميذ مجتهد من تلاميذ المدرسة الثالثة ، كتب بأسلوبها ، واتبع منهاجها ، « وأصبح لا ينفرد عن رجالها إلّا بميزتين واضحتين : أولاهما ــ الاسترسال في اصطناع الأسلوب الخطابي . والثانية ــ إثارة الشعور بالمعاني الوطنية الجديدة ..» .

أ ــ لا نشك في علم الدكتور حمزة وتتبعه وسلامة قصده ، ولكننا يمكن أن نرى في اصطناع مصطفى كامل للأسلوب الخطابي في إثارة الشعور ما يخرج ــ قليلاً أو كثيراً ــ عن الصفة الأساس التي قدمها المؤلف للمدرسة الثالثة وهي : « الفصل النهائي بين الكتابة الصحفية الخالصة والكتابة الأدبية الخالصة ». والخطابة أدخل في الأدب منها إلى الصحافة .

ب ــ استعمل «بهر» فعلاً متعديا . وفي «القاموس» : بهر القمر كمنع غلب ضوؤه ضوء الكواكب ، وفلان : برع

٢ ــ ص ٢٥٩ جاءت قافية البيت الثاني «زاويا» وهي في الأصل ذاويا ، ويعود الخطأ إلى اللهجة المصرية !

٣ ــ سيأتي الكلام في الجزء السادس على أحد الأعمدة الثلاثة المهمة للمدرسة الثالثة : أحمد لطفي السيد في « الجريدة » .

دكتور عبد اللطيف حمزة ــ أدب المقالة الصحفية في مصر ، الجزء السادس ، أحمد لطفي السيد في الجريدة ، ط ١ ، سنة ١٩٥٤م ، القاهرة ، دار الفكر العربي ، مطبعة الاعتماد . لجنة النشر للجامعيين ٢٣٦ ص + ٢ .

١ ــ ص ٨٤ ــ ٨٥ « كان المقال هو الهدف الأول (للجريدة) منذ ظهورها . كما كان المقال الهدف الأول للصحف الوطنية الأخرى كالمؤيد واللواء ، وغيرهما . وكان لهذه المقالات التي كتبها لطفي السيد .. اتجاهات .. أهمها الاتجاهات الخمسة التالية ، وهي : ١ ــ الاتجاه السياسي ٢ ــ الاتجاه الاجتماعي ٣ ــ اتجاه في التربية والتعليم ٤ ــ الاتجاه اللغوي ٥ ــ الاتجاه الأوروبي » .

صحيح الاتجاه الأوروبي : الأدبي ، وهو من الخطأ المطبعي بدليل ص ١٦٣ « الجريدة في الميدان الأدبي» .

٢ ــ ص ٧٧ « ظهر .. كتابان .. أحدهما لجورجي زيدان وعنوانه (تاريخ آداب اللغة العربية) ، وكتاب آخر للشيخ أحمد السكندري .. بعنوان (تاريخ آداب اللغة) .. وتكرر جورجي والسكندري ص١٨١ .

الصحيح : جرجي زيدان وأحمد الإسكندري **(والسكندري ليست خطأ وإنما هي من العامية ، وليست مما يكتب لدى التأليف)** والذي أعرفه من الاسم الكامل لكتاب الإسكندري هو : **«تاريخ** آداب اللغة العربية في العصر العباسي» صدر سنة ١٩١١م .

٣ ــ ص ١٧٩ « وظهر للمنفلوطي كتاب آخر بعنوان «المختارات» اختار فيه لطائفة من الشعراء القدماء ..»

اختار للشعراء ولغير الشعراء ، من قدماء وغير قدماء

٤ ــ كتاب الدكتور حمزة «أدب المقالة ...» وكان المفروض أن يقدم له ، في مقدمة الجزء الأول عن «المقالة» في نشأتها وتطورها ... وأنواعها .. ولكنه لم يفعل بذلك المنهج ، حتى إذا بلغ الحديث عن «أسلوب لطفي السيد» في الجزء الرابع قال ص ١٨٣ ــ « سبق لنا في نهاية الجزأين الأولين ... أن أشرنا إشارة عابرة إلى أصول هذا الفن ... ثم مضى يتحدث عن «المقالة» ...

ص ١٨٤ والانجليز يطلقون على المقالة كلمة Essay ومعناها (محاولة) أي أنها شيء غير مكتمل .. ص ١٨٥ انقسمت المقالة من حيث هي إلى نوعين (أولهما) المقالة الذاتية أو الشخصية .. (وثانيهما) المقالة الموضوعية ... وقد كان يمثل النوع الأول .. مونتاني.. كما كان يمثل النوع الثاني بيكون ... وبقي الحال على ذلك حتى ظهر ديفو .. أديسون ...»

لا أرى موجباً للإلحاح على معنى «المحاولة» .. وأية «محاولة» هذه التي يزاولها كبار الأدباء ..

٥ ــ الفصل التاسع : أسلوب لطفي السيد ص ص ١٨٢ ــ ٢٠٤ « لئن كان علي يوسف هو الرائد الأول للصحافة المصرية الحديثة ، وكان مصطفى كامل هو النبي الحق للوطنية الصادقة الكريمة ، فإن لطفي هو رسول هذه الأمة للثقافة الجامعية منذ أوائل هذا القرن الذي نعيش فيه (...) ولم يكن لطفي من المؤمنين بالطفرة . بل كان يؤمن بالتطور الذاتي للأمة . فجاء أسلوبه ملائماً لهذه النظرة : عليه طابع الهدوء والتفكير العميق (...) يمثل القمة التي سمت إليها المدرسة الحديثة في الترسل الصحفي الذي يمتاز بالبساطة والوضوح ، وحرية التعبير القائم على التعقيل الصحيح (...)

إذا قلنا إن لطفي السيد رجل ذو عقلية فلسفية ، وإنه ذو ثقافة قانونية سياسية أدبية تاريخية ، وإن نفسه أكثر ميلاً للتأمل منها للتمرد أو الثورة فقد قلنا كل شيء عن أسلوب هذا الكاتب ، أو طريقته في الكتابة ، إذ لابد لهذه الطريقة من أن تتميز بصفات معينة منها : صفة الواقعية (...) شيوع المنطق في الكتابة (..) مساواة اللفظ بالمعنى .. من أجل ذلك قلما يسهب .. لا نعرف له موقفاً

خطابياً ... شيوع السخرية الهادئة .. سخرية تنمّ عن ابتسامة خفيفة على شفة كاتبها ... النزاهة في اللفظ والعفة في الأسلوب ..

إذا كان لابد من ذكر شيء من المآخذ على أسلوب هذا الكاتب العظيم فثمّ مأخذ واحد ، هو من وجهة نظر الأديب ، وليس من وجهة نظر المشتغل بالعلم أو الصحافة . وهذا المأخذ هو أن أسلوب هذا الفيلسوف قليل الماء ، قليل الرواء يعوزه كثير من عوامل التطرية ..

والقدماء من النقاد يسمون الأسلوب الخالي من الروائع الفنيه (مغسولا) يعنون بذلك أنه محروم من عوامل التطرية أو التحلية ، محروم من العبارات التي تلفت النظر بجزالتها وفخامتها ، أو بجمالها ورونقها ، أو بألفاظها المنتقاة ذات النغم الحلو ونحو ذلك ..»

لا أذكر أني قرأت للنقاد القدماء وصفا للأسلوب بكلمة «مغسول» ، وياحبذا لو تفضل بالمصدر أهل العلم .

٦ ــ صدرت جريدة الجريدة في ٩ مارس سنة ١٩٠٧ ، ولها أهميتها في الميادين السياسية والاجتماعية والتربوية ــ التعليمية واللغوية والأدبية .

للدلالة الأدبية نرى في أُسرتها ــ فيمن نرى : محمد السباعي وعبد الرحمن شكري .. ويتصل بالجريدة من آن لآخر عدد من شباب مصر .. طه حسين ، مصطفى عبد الرازق ، محمد حسين هيكل ، عباس العقاد . ومن الشعراء الناشئين حافظ إبراهيم ومصطفى صادق الرافعي وإسماعيل صبري ..

ونزيد في الكتاب : عبد العزيز البشري وإبراهيم المازني وسلامة موسى ؛ وفي الشعراء أحمد زكي أبو شادي وأحمد شوقي .. وكان طه حسين في هؤلاء وهؤلاء .

وأسماء «كثيرة» ذكرها المؤلف .

٧ ــ جاء في مقدمة الجزء : أن الأستاذ إسماعيل مظهر رجع إلى «الجريدة» فجمع مقالات أحمد لطفي السيد «في كتب ثلاثة هي : كتاب المنتخبات ، وكتاب التأملات ، وكتاب بعنوان صفحات مطوية » .

الدكتور عبد اللطيف حمزة ــ أدب المقالة الصحفية في مصر ــ الجزء السابع . أمين الرافعي في صحف اللواء والشعب وغيرها . الطبعة الأولى . القاهرة ، ملتزم الطبع والنشر دار الفكر العربي د . ت ــ تاريخ المقدمة يناير ١٩٥٩ ــ ٣١١ ص + ص : قائمة الكتب والأبحاث الخاصة بالمؤلف المجموعة الأولى + ٣١٢ ــ ١٤ : المجموعة الثانية وفيها أدب المقالة الصحفية وتواريخ أجزائها السبعة، السابع ط . دار الكتاب المصري . سنة ١٩٥٩ + ص : الفهرست + ص : دار الكتاب المصري .

١ ــ يسير المؤلف على منهجه الرصين في دراسة المقالة الصحفية ضمن إطارها التاريخي للكاتب ــ وكتّابُه كبار في القلم والرأي والعلم والسياسة والمكانة الاجتماعية ، فهم صحفيون لهم وزنهم ، فبحثه دراسة للمقالة في موضوعاتها وتطورها ، ودراسة للكاتب في حياته وأفكاره ومواقفه . وفي الدراسة استيعاب وتمثل ومتابعة من الداخل والخارج ، وكل جزء يعدل كتاباً قيّماً ، ويقع تاريخ «فقيد الوطن» المغفور له أمين الرافعي (بك) بين ١٨٨٦ ــ ١٩٢٧م وما أكثر الأحداث في مصر خلال هذه الأعوام وما أصعب الثبات على الرأي والاستعداد للتضحية ــ لو تمنينا كتباً ــ أو كتاباً ــ مناظرة للأقطار العربية الأخرى ــ ونتمنىٰ ــ أن نجد مثل هؤلاء الكتاب الصحفيين ؟! .

٢ ــ ص ١٩ «الأمة المصرية توكل عنها الوفد المصري في قضيتها» . هكذا كان مفهوم الأمة (في مصر على الأقل ، مصر المتيقظة ، الثائرة) . الأمة تعني مصر، الأمة المصرية ، الشعب المصري ، الوطن المصري .

ولهذا الاستعمال سنده اللغوي و «الأمة : الجماعة. قال الأخفش : هو في اللفظ واحد وفي المعنى جمع» .

وتجد ــ مثلاً ــ على ص ٢٧١ «وخرجت الأمة من ثورتها الكبرى سنة ١٩١٩ ولها قضية وطنية» وعلى ص ٢٧٤ «كان سعد زغلول وكيلا عن الأمة المصرية في قضيتها الوطنية ..» وتنظر ص ١٣٠ ، ١٦٦ ، ١٨٥ ، ١٨٤ ، ٣٧ .

ولا تعدم أن تجد لهذا الاستعمال من مدلول «أمة» نظائر في أقطار عربية أخرى . بمعنى أن مفهوم «الأمة» في الدلالة على العرب كلهم مصريين وغير مصريين ، في الدلالة على «الأمة العربية» .. لم يكن قد ولد ، أو تقرر أو صار مصطلحاً . أقول هذا تنبيهاً لمن يحكّم المتأخر بالمتقدم ولم يراع تاريخ «المصطلح» .

٣ ــ ومثل ذلك أو قريب منه في الأقل القوم والقومية .

وهنا تجد ص ١٦٣ «أمين الرافعي والوحدة القومية» ٢ و ص١٨٤ ــ ١٨٥ «طفق أمين الرافعي يدافع عن هذه الفكرة (...) بحيث تحقق القومية» .

مع ملاحظة لابد منها ، هي أن كلمة «القومية» هذه لم نلتقطها من نص لكلام أمين الرافعي وإنما من تعليق للمؤلف (الدكتور عبد اللطيف حمزة الذي يكتب سنة ١٩٥٩) يضيق فيه مفهوم القومية العربية فيحصره بقطر دون قطر بعد أن اتسع وشمل الأقطار العربية

كلها والعرب كلهم . قال عبد اللطيف حمزة ــ كذلك ــ ص ٣٠٧ وهو يختم الكتاب « .. وكان أحمد لطفي السيد بطلاً من أكبر أبطال الجامعة القومية التي حلت محل الجامعة الإسلامية» فماذا يقصد ؟ أكبر الظن أنه يفكر بمصر وحدها ..

والدكتور عبد اللطيف حمزة وإن كان مقيداً بضيق العصر الذي يتحدث عنه ، ولكنه لم يكن مقيداً لدى تعليقه أو حكمه أو استعماله وهو في عام ١٩٥٩ . ترى أورد ذكر «القومية» في مقالات أمين الرافعي ؟ أورد على قلم أحمد لطفي السيد وخرج به عن مفهوم مصر ؟؟ أشك في ذلك .

إن الدكتور حمزة يستعمل القومية قرينة للأمة ، قرينة للوطن، وهكذا قال ص ٣٥ «لم تعرف مصر من قبلُ معنى الوحدة القومية والتضامن الوطني كما عرفته في غضون الثورة التي قامت في عام ١٩١٩ .. الشعب .. الوحدة ..

إذا لم تكن «القومية» قد استعملت أيام أمين الرافعي ، وفي حوالى عام ٩١٩ بمصر فالمؤلف يُسأل عن استعمالها الضيق . وقد اتسعت في عهده (عام ١٩٥٩) أي اتساع واكتسبت من معاني الوحدة العربية والعروبة ، والسياسة والارتباط بالجنس .. ما اكتسبت .

أقول هذا وأنا أعلم جيداً أن «القوم» في أصل الاستعمال العربي (القديم) تعني «الجماعة» وأننا حملناها في العصر الحديث معاني لم تكن لها وإنما تأثراً باستعمالات الغرب لكلمة NATION وهي لديهم ذات معاني مختلفة ومتطورة مع التاريخ والسياسة فهي : شعب ، طائفة ، أمة ، جنس ــ والقومية حين ترتبط بالعنصر والجنس مع عاطفة خاصة وحماسة لجمع أبناء الجنس الواحد .. الخ ومعلوم منها ــ ما كان خاصة في القرن التاسع عشــــر لدى الوحدة الألمانية ، والوحدة الإيطالية .. الخ .. وترجمنا Nationalisme بالقومية .

٤ ــ ص ٣٧ ، ص ٢٤٠ «وقبل الإجابة على هذا السؤال ....» الإجابة عن .

٥ ــ ص ٥٢ «قول الشاعر العربي :

فبينا المرء في الأحياء مغتبط أو إذا هو الرمس تعفوه الأعاصير»

أ ــ البيت من البحر البسيط ، وصدره سليم .

ب ــ أما العجز فغير سليم.

جـ ــ وآسف إذ لا أحفظه ، ويمكن تعديله ــ ولو مؤقتا ــ هكذا :

«إذاه في الأرماس تعفوه الأعاصير» أو «إذا هُوْ في الرمس تعفوه الأعاصير» بسكون الواو من هو .

٦ ــ ص ٦٧ «جوجي زيدان» ولعله يريد جورجي والصحيح : جرجي .

٧ ــ ص ٨٥ «بدأ أمين حياته مصاحفا لجريدة «اللواء» (...) ثم صحيفة «العلم» (...) ومع هذا كان أمين يصاحف بعض الجرائد الأخرى .. ومما لاريب فيه أن مصاحفة الفتى لهذه الجرائد على اختلافها كان بداية الطريق الطويل الذي اختاره لنفسه (...) وهو طريق الصحافة» .

المصاحفة هنا اصطلاح خاص لم يكتب له النجاح . والمؤلف يقصد الكتابة في الصحيفة ، أو مراسلتها بالكتابة فيها أو ما أشبه !

٨ ــ ص ٨٥ «ما أن فرغ أمين ... حتى بدأ» : ما إن .. بكسر همزة إن .

٩ ــ ص ٨٧ «وبدهي أن يؤدي الخلاف .. إلى ...» : وبديهي بإثبات الياء .

١٠ ــ ص ١٣١ «كان قد أقام في لندرة ..» لندرة في لغة ذلك الزمان ، هي لندن بعده ويرجع السبب إلى أنهم أخذوا اللفظ عن الفرنسيين ، والفرنسيون يقولن Londres بدلاً من London ــ وربما كان العثمانيون أسبق إلى ذلك .

١١ ــ ص ١٩١ «لجنة الثانية عشرة» : لجنة الثانية عشر .

١٢ ــ ص ٢٤٦ سعد زغلول في المفاوضات مع المستر ماكدونالد سنة ١٩٢٤ «عبر عن مطالب البلاد بأصدق مما عبر عنها في سنة ١٩٢٠ مع المفاوض الانجليزي العتيد لورد ملنر» .

المناسب أن تكون العتيد : العنيد ، وإلّا فلا معنى لها في اللغة الفصيحة ، لأن العتيد : المعد الحاضر ، الجاهز ..

١٣ ــ ... حتى أنه ... : حتى إنه .. بكسر همزة إن .

١٤ ــ يستوعب الدكتور عبد اللطيف حمزة موضوعه استيعابا تاما ويتابعه في دقة سيراً في تقدمه ومع الأحداث والظروف ، ويتأمل طويلا في أخلاق صاحبه ومواقفه رابطاً كل ذلك بمقالاته واصلاً به إلى تحديد سمات أسلوبه ، وهذان أصعب الأمور وإن كان أهمها في بحث عنوانه «أدب المقالة الصحفية» ــ ينظر ــ مثلا ــ الفصل الثاني عشر : الأسلوب القويم ص ص ٢٦٩ ــ ٢٨٩ «أسلوب أمين الرافعي في (...) الشعب والأخبار أميل إلى الجد وإلى الصرامة (...) وإذا ذهبت تلتمس أستاذاً لأمين الرافعي في هذا الأسلوب الذي اتبعه لم تجد هذا الأستاذ غير مصطفى كامل ... نلخص الخصائص الكتابية التي تميز أسلوب أمين الرافعي ... إنه أسلوب «دفاعي» في جملته .. ، خطابي في بعض الأحيان .. السخرية الجادة ... استقصائي .. ميله إلى الإسهاب وطول النفس في العبارة ... الصحافة كانت صحافة مقال أكثر منها صحافة أخبار .. ميله إلى الاقتباس ... من أقوال الساسة وأقوال القانونيين

وأقوال الكتاب الصحفيين في أوروبا .. والقرآن الكريم .. ميله إلى الأسلوب العفيف والعبارة النقية .. توخيه الصدق في القول والصراحة في النقد ..» إنه «من تلاميذ المدرسة الصحفية الثالثة في مصر .. فإذا كان علي يوسف يمتاز بأسلوبه السياسي .. وكان مصطفى كامل يمتاز بالأسلوب الحماسي .. وكان أحمد لطفي السيد يمتاز بالأسلوب الثقافي .. فإن أمين الرفاعي يمتاز بالأسلوب الدفاعي المبني على أساس متين من الصراحة والصدق ، والبعد عن المواربة واللف صنيع الرجل المؤمن دائما بعدالة قضيته ، الواثق دائما بالفوز على الخصم ..» .

١٥ ــ ص ٢٩٢ «مات أمين فرثته الصحف جميعا .. ورثاه الشعراء والكُتّاب والزعماء الساسة وجمعت مراثيه في كتاب (...) فوقعت هذه المراثي في أكثر من ستمائة وخمسين صفحة ... منهم أكثر من خمسين شاعراً في مقدمتهم شوقي وحافظ وخليل مطران وأبو شادي ..» .

دكتور عبد اللطيف حمزة ــ أدب المقالة الصحفية في مصر ، الجزء الثامن : عبد القادر حمزة في جريدتي الأهالي والبلاغ ، ط ١ سنة ١٩٦٣م ، دار الفكر العربي ــ ٤١٩ ص .

١ ــ ولد عبد القادر سنة ١٨٨٠م ، توفي سنة ١٩٤١م .

٢ ــ قال ص ٣٩٨ ــ ٤٠٧ وهو يتحدث عن أسلوب عبد القادر حمزة : «إن الأسلوب الأدبي كان يطغى على الصحافة العربية طغياناً كبيراً في دور النشأة (...) إن الفصل التام بين الأسلوب الأدبي والأسلوب الصحفي .. تم في نحو قرن من الزمان ... إن المدرسة التي بدأت حركة الانفصال عن الأسلوب الأدبي هي تلك التي كان على رأسها السيد علي يوسف ، وكان من تلاميذها مصطفى كامل وأحمد لطفي السيد وأمين الرافعي وعبد القادر حمزة ومحمد حسين هيكل .

ونحن نعرف أن عبد القادر كان يشترك في تحرير «الجريدة» مع الأستاذ أحمد لطفي السيد . وأن ذلك حدث قبل عام ١٩٠٧م . ويبدو أنه استمر في الجريدة إلى عام ١٩١٠م أو قبله بقليل ..

أسلوب صاحب السيرة .. أشد إمعاناً في الصبغة الصحفية من جميع من سبقه من الكتاب .. الواقعية .. الهدوء .. الاتزان .. الجد ..»

لا يمكن أن يكون اشتراك عبد القادر حمزة في تحرير «الجريدة» قبل عام ١٩٠٧م ، لأن العدد الأول من الجريدة ــ كما يذكر الأستاذ المؤلف نفسه ــ صدر في ٩ مارس ١٩٠٧م .

٣ ــ قدم لهذا الجزء محمد محمود الخضري صاحب دار الفكر العربي فكان مما قال : «.. أخرج المؤلف للمكتبة العربية إلى الآن ثمانية أجزاء من كتابه : أدب المقالة الصحفية في مصر (...) والأمل كبير في أن يمضي المؤلف في هذه السلسلة النافعة حتى ينتهي من العصر الذي سماه «بعصر المقال الصحفي» ليبدأ بعده عصراً آخر من عصور الصحافة هو «عصر الخبر الصحفي» ..»

الذي حدث أن الكتاب وقف عند هذا الجزء (الثامن) مع أن المؤلف أصدر كتباً أخرى وعاش بعده نحواً من ثمانية أعوام ، فقد توفي سنة ١٩٧١م ، وكنت أحسب أن الجزء التاسع سيعقد على محمد حسين هيكل وجريدة السياسة .. هي ثمانية أجزاء ، ولو قلت إن الدكتور عبد اللطيف حمزة ألف بها ثمانية كتب قيمة لما أبعدت .

ترى هل ينبري باحث جديد يجد في نفسه القوة على مواصلة المسيرة ؟! وهل يقف باحثون من أقطار عربية ليؤلفوا كتبا مناظرة ــ في حدود الممكن والمكائن ــ؟ إن الحاجة إلى مثل كتاب الدكتور عبد اللطيف حمزة ماسة ، ولابد منها .

أدب المقـــالة

للأستاذ زكي نجيب محمود

إن معظم النار من مستصغر الشرر ؛ ذلك ما قرأته في الكتب وما تعلمته من تجربة الحياة ، وهو ما أجرى القلم بهذه الكلمات . . . فليس بعيداً أن يثير هذا القلم المتواضع — الذي لا يكاد صريره يبلغ سمع صاحبه — أديباً واحداً من أئمة الأدب في هذا البلد فيتجه وجهة جديدة في كتابة المقالة الأدبية .

فالمقالة توشك أن تكون في مصر القالب الأوحد الذي يصب فيه الأديب خواطره ومشاعره ، فأديبنا قصير النَّفَس ، تكفيه المقالة الواحدة ليفرغ في أنهرها القليلة كل ما يتأجج به صدره من عاطفة وما يختلج به رأسه من فكرة ؛ فإن غضب أديبنا من نقص يلمحه في نظام الجماعة أو أخلاق الفرد ، فزع إلى المقالة يصب فيها ثورة غضبه ؛ وإن افتتن أديبنا بجمال الطبيعة الخلاب ، خطا إلى المقالة يكتب فيها ما أحس من عجب وإعجاب . . . أما الأديب الذي يريد أن يعالج بؤس البائسين فينشر في الناس القصة تلو القصة حتى يبلغ ما ينشره ألوف الصحائف كما فعل « دكنز » ؛ أما الأديب الذي يعطف على العمال فيكتب في ذلك المسرح الرواية في إثر الرواية كما فعل « جولزورذي » . أما الأديب الذي يتلقى خطاباً من قارئة تستفسره الاشتراكية فيرد على الرسالة بمجلدين ، كما فعل « برنارد شو » . أما الأديب الذي يرى علاج الانسانية في حكومة دولية تمسك زمام العالم كله فيكتب في ذلك كتباً تزيد على الخمسين كما فعل « ولز » . مثل هذا وذلك من الأدباء لم تشهده مصر ، فبؤس البائسين علاجه مقالة ، والعمال تكفي لنصرتهم مقالة ، وحل المشكلات الدولية حسبه مقالة . . .

فالمقالة إذاً هي عندنا ملاذ الأديب ، الذي ليس له من دونها ملاذ ، ولا بأس بهذا لو كانت المقالة الأدبية في مصر أدباً تعترف به قواعد الأدب الصحيح . ولكن الأديب المصري يكتب المقالة التي لو قيست بمعيار النقد الأدبي لطارت هباءً ، ولأغلقت دولة الأدب من دونها الأبواب ، وإنما قصدت بمعيار النقد ما يكاد يجمع عليه النقاد من أدباء الانجليز .

فهم هنالك يقولون إن المقالة يجب أن تصدر عن قلق يحسه الأديب مما يحيط به من صور الحياة وأوضاع المجتمع ، على شرط أن يجيء السخط في نغمة هادئة خفيفة ، هي أقرب إلى الأنين الخافت منها إلى العويل الصارخ ، أو قل يجب أن يكون سخطاً مما يعبر عنه الساخط بهزة في كتفيه وبسمة في شفتيه ، مبطناً بفكاهة لطيفة ، لا أن يكون سخطاً مما يدفع الساخط إلى تحطيم الأثاث وتمزيق الثياب . . . هذا السخط على الحياة القائمة في هدوء وفكاهة ، هذا السخط الذي لم يبلغ أن يكون ثورة عنيفة ، هو موضوع المقالة الأدبية بمعناها الصحيح ؛ فإن تضرمت في نفس الأديب ثورة كاسحة جامحة ، فلا يجيز له نَقَدَةُ الأدب أن يتخذ المقالة متنفساً لثورته ، وليسلك — إن أراد — سبيله إلى المنبر يلقي ثورته في موعظة ، لأنها تحتمل من الواعظ أعنف ألوان التقريع ، أو ليلتمس سبيلاً إلى القصيدة — إن كان شاعراً — لأن القصائد لا تتنافر بطبيعتها مع الحماس المشتعل .

شرط المقـالة الأدبية أن يكون الأديب ناقماً ، وأن تكون النقمة خفيفة يشيع فيها لون باهت من الفكه الجميل ؛ فإن التمست في مقالة الأديب نقمة على وضع من أوضاع الناس فلم تجدها ، وإن افتقدت في مقالة الأديب

هذا اللون من الفكاهة الحلوة المستساغة في تمييه ، فاعلم أن المقالة ليست من الأدب الرفيع في كثير أو قليل ، مهما تكن براعة الأسلوب وأناقة الفكرة ؛ وإن شئت فاقرأ لرب المقالة الإنجليزية « أوستن » ما كتب ، فلن تجده إلا مازجاً سخطه بفكاهته ، فكان ذلك أفعل أدوات الإصلاح .

يريد من كاتب المقالة الأدبية أن يكون لقارئه محدثاً لا معلماً ، بحيث يجد القارئ نفسه إلى جانب صديق يسامره ، لا أمام معلم يعنفه ؛ يريد من كاتب المقالة الأدبية أن يكون لقارئه زميلاً مخلصاً يحدثه عن تجاربه ووجهة نظره ، لا أن يقف منه موقف الواعظ فوق منبره يطيل صلفاً وتيهاً بورعه وتقواه ، أو موقف المؤدب يصطنع الوقار حين يصب في أذن سامعه الحكمة صباً ثقيلاً ؛ يريد للقارئ أن يشعر وهو يقرأ المقالة الأدبية أنه صديق قد استقبله الكاتب في حديقته ليجيبه بحلو الحديث ، لا أن يحس كأنما الكاتب قد دفعه دفعاً عنيفاً إلى مكتبه ليقرأ له فصلاً من كتاب !

لهذا كله يشترط الناقد الإنجليزي في المقالة الأدبية شرطاً لا أحسب شيوخ الأدب عندنا يقرونه عليه ؛ يشترط أن تكون المقالة على غير نسق من المنطق ، أن تكون أقرب إلى قطعة مشتتة من الأحراش الوحشية منها إلى الحديقة المنسقة المنظمة ؛ ويعرّف « جونسون » — ومكانته من الأدب الإنجليزي في الذروة العليا — يعرّف المقالة فيقول : إنها نزوة عقلية لا ينبغي أن يكون لها ضابط من نظام ، هي قطعة لا تجري على نسق معلوم ولم يتم هضمها في نفس كاتبها ، وليس الإنشاء المنظم من المقالة الأدبية في شيء .

أين هذا من المقالة الأدبية في مصر ؟ لقد سمعت أديباً كبيراً يسأل أديباً كبيراً مرة فيقول : هل قرأت مقالي في هلال هذا الشهر ؟ فأجابه : أن نعم ، فسأله : وماذا ترى فيه ؟ هل تراني أحطت الأطلة من نقط الموضوع ؟ فأجابه قائلاً : العفو ، وهل مثلك من يهمل في مقالة يكتبها شاردة أو واردة ؟ ! هذه هي المقالة عند قادة الأدب : أن تكون موضوعاً إنشائياً مدرسياً كل فضله أنه جميل اللفظ واسع النظر ، فالفرق بين مقالة الأديب وموضوع التلميذ فرق في الكم لا في الكيف ... فلله درك يا معلم اللغة العربية في المدارس المصرية ! إنك لتتعقب بتأثيرك شيوخ الكتاب بين كتبهم وأوراقهم ، كأني بك تضغط على أذن الكاتب بين إبهامك وسبابتك حين يحمل قلمه ليكتب ، مذكراً إياه : هل وفيت نقط الموضوع ؟ أين نقط الموضوع ؟ !

كلا ، ليس للمقالة الأدبية ، ولا ينبغي أن يكون لها ، نقط ولا تبويب ولا تنظيم ؛ فإن كانت كذلك ، فلا عجب أن ينفر القارئون — يا أيها الأدباء — من قراءة ما تكتبون : لا تعجبوا يا قادة الأدب المصري ألا يقرأ لكم إلا القلة من طبقة القارئين ، لأنكم تصرون على أن يقف الكاتب منكم إزاء قارئه موقف المعلم لا الزميل ، موقف الكاتب لا الصديق ، موقف المؤدب لا الصديق ، ويصطنع الوقار فلا يعرف نفسه بنفسه ؛ وإلا فحدثني ربك أي فرق يجده القارئ بين الصحيفة الأدبية والكتاب المدرسي ؟

أرأيت كيف يتحدث الصديق إلى صديقه عن حادثة شهدها في عربة الترام وهو في طريقه إليه ؟ أرأيت كيف يلاحظ الصديق لصديقه إذ هما يسيران ملاحظة من هنا وملاحظة من هناك حول ما يقع عليه البصر ؟ انقل هذا ببراعة الأديب وبراعته يكن لك منه مقالة أدبية من الطراز الأول ؛ أما أن تعلم القارئ فصلاً في عوامل سقوط الدولة الأموية أو في أسباب انحلال المجتمع وما إلى ذلك من فصول ، فذلك مفيد على أنه درس علمي ، ونافع في عرض اطلاعك الواسع ، ومثقف للقارئ كما يثقفه فصل من كتاب ، ودافع إلى الفضيلة على أنه موعظة منبرية ... ولكن لا تطمع أن تكون أديباً بما تكتب من أمثال هذه الفصول والأبواب ، فلن تكون بأمثالها في دولة الأدب قزماً ولا عملاقاً ... أنت بهذه الفصول عالم ولست بأديب .

أنت بها قارئ ولست بكاتب ، وفضلك أن تقلت إلى القراء ما قرأت . . . وإنه لفضل عظيم ، ولكنه شيء والأدب الخالص شيء آخر .

فكاتب المقالة الأدبية على أصح صورها ، هو الذي تكفيه ظاهرة ضئيلة مما يعج به العالم من حوله ، فيأخذها نقطة ابتداء ، ثم يسلم نفسه إلى أحلام يأخذ بعضها برقاب بعض ، دون أن يكون له أثر قوي في استدعائها عن عمد وتدبير ، حتى إذا ما تكاملت من هذه الخواطر المتقاطرة صورة ، عمد الكاتب إلى إثباتها في رزانة لا تظهر فيها حدة العاطفة ، وفي رفق بالقارئ حتى لا ينفر منه نفور الجواد الجموح ، لأن واجب الأديب الحق أن يخدع القارئ كل عمق في القراءة كأنما هو يسري عن نفسه المكروبة عناء اليوم أو يزجي فراغه الثقيل ، وهو كلما قرأ تسلل إلى نفسه ما شاع في سطور المقالة من نكتة خفية وسخرية هادئة ، دون شعور منه بأن الكاتب يعمد في كتابته إلى النكتة والسخرية ؛ فإذا بالقارئ آخر الأمر يضحك أو يتأثر على أي صورة من الصور ، بهذه الصورة الخيالية التي أثبتها الكاتب في مقالته ، وقد يعجب القارئ : كيف يمكن أن يكون في النفوس البشرية مثل هذه الفلتات واللمحات ؛ ولكنه لن يلبث حتى يتبين أن هذا الذي عجب منه إنما هو جزء من نفسه أو نفوس أصدقائه ، فيضجره أن يكون على هذا النحو السخيف ، فيكون هذا الضجر منه أول خطوات الإصلاح المنشود .

وما دمنا نشترط في المقالة الأدبية أن تكون أقرب إلى الحديث والسمر منها إلى التعليم والتلقين ، وجب أن يكون أسلوبها عذباً سلساً رقراقاً . أما إن أخذت تقلب أطراف اللفظ هنا وتزخرف تركيب العبارة هناك ، كان ذلك متنافراً مع طبيعة السمر المحبب إلى النفوس ؛ هذا من حيث الشكل . وأما من حيث الموضوع فلا يجوز عند الناقد الأدبي أن تبحث المقالة في موضوع مجرد ، كأن تبحث مثلاً فضل النظام الديمقراطي أو معنى الجمال أو قاعدة في علم النفس والتربية ؛ لأن ذلك يبعدها عن روح المقالة بمعناها الصحيح ، إذ لا بد — كما ذكرنا — أن تنبع قبل كل شيء من تجربة معينة مست نفس الأديب فأراد أن ينقل الأثر إلى نفوس قرائه . . . ومن هنا قيل إن المقالة الأدبية قريبة جداً من القصيدة الغنائية ، لأن كلتيهما تغوص بالقارئ إلى أعمق أعماق نفس الكاتب أو الشاعر ، وتتغلغل في ثنايا روحه حتى تعثر على ضميره المكنون ؛ وكل الفرق بين المقالة والقصيدة الغنائية هو فرق في درجة الحرارة : تعلو وتتأجج فتكون قصيدة ، أو تهبط وتفتر فتكون مقالة أدبية .

ولما كانت المقالة إنما تتكئ على ظاهرة مطروقة معهودة في الحياة اليومية لتنفذ خلالها إلى نقد الحياة القائمة نقداً خفياً يستره غطاء شفيف من السخرية ، ولما كانت كذلك تصطنع في التعبير أسلوباً سلساً مشرقاً ، فقد يظن أحياناً أنها ضرب هين من ضروب الأدب لا يدنو من القصيدة والقصة الروائية ، والواقع على عكس ذلك ، لأن أرفع الفن هو ما يخفى فنه على النظرة العابرة ، فما أكثر من ينجح في كتابة القصة والقصيدة ، وما أقل من يجيد كتابة المقالة ؛ وشأن الذي يستخف بما تطلبه المقالة من فن كشأن الذي يظن أن الشعر المرسل أيسر من القصيد المقفى ؛ ولعل سر المقالة ناشئ من أنها ليس لها حدود مرسومة يحفظها المبتدئ فيقيس على منوالها كما يفعل في القصة أو القصيدة .

إن الذي أريد أن أؤكده مرة أخرى هو أن المقالة الأدبية لا بد أن تكون نقداً ساخراً لصورة من صور الحياة أو الأدب ، وعدماً لما يتشبث به الناس على أنه مثل أعلى ، وما هو إلا صنم مختلف في تراث الأقدمين . أما إن كان الفصل المكتوب بحثاً رصيناً منسقاً قسمته ما شئت ، فقد يكون علماً ، وقد يكون فصلاً في النقد الأدبي ، وقد يكون تاريخاً أو وصفاً جغرافياً كتبه قلم قدير ، ولكنه ليس مقالة أدبية ، كما أنه ليس بقصيدة ولا قصة .

زكي نجيب محمود



العـــــدد ٧٨٧ « القاهرة فى يوم الاثنين ٢٦ رمضان سنة ١٣٦٧ — ٢ أغسطس سنة ١٩٤٨ » السنة السادسة عشرة

أدب المقـــالة

للأستاذ عباس محمود العقاد

نشر الكاتب المطبوع الدكتور زكى نجيب محمود جملة من مقالاته فى مجموعة سماها باسم إحدى هذه المقالات ، وهى « جنة العبيط » .

ولو شاء الكاتب المطبوع لسماها « جهنم الحصيف » ، ولم يكن فى تسميته خطأ ولا خروج عن صدق الدلالة ؛ لأن هذه المقالات فى جملتها تدل على هذه « الجهنم » التى يعانيها الحصيف فى حياته ، فيترجم عذابها وآهاتها فى أسلوب يلوح للقارئ كأنه غير أسلوب العذاب والآهات ، وهو منه فى الصميم . وذاك هو أسلوب السخرية والمزاح .

لا جرم جعل الدكتور زكى شرط المقالة أن يكون الأديب ناقماً ، وأن تكون النقمة خفيفة يشيع فيها لون باهت من التفكه الجميل . فإن التمست فى مقالة الأديب نقمة على وضع من أوضاع الناس فلم تجدها ، وإن افتقدت فى مقالة الأديب هذا اللون من الفكاهة الحلوة المستساغة فلم تصبه ، فاعلم أن المقالة ليست من الأدب الرفيع فى كثير أو قليل ، مهما تكن بارعة الأسلوب رائعة الفكرة . وإن شئت فاقرأ لرب المقالة الإنجليزية أدسن ما كتب ، فلن تجده إلا مازجاً سخطه بفكاهته ، فكان ذلك أفعل أدوات الإصلاح » .

وإذا كانت المقالة كذلك فسم أدب المقالة جنة العبيط أو جهنم الحصيف ، فأنت على صواب .

ولكننا نريد أن نقول إن « المقالة » أنواع وليست بنوع واحد ، وإن اسمها فى العربية لا يحصرها فى هذا الغرض الذى أحب الأستاذ أن يقصرها عليه ، ونريد أن نتفاهم على اسم يطابق المقالة كما يعرفها فى مقدمة هذه المجموعة على التخصيص .

يقول الأستاذ : إن المقالة يشترط فيها « أن تكون على غير نسق من المنطق : أن تكون أقرب إلى قطعة مشعثة من الأحراش الحوشية ، منها إلى الحديقة المنسقة المنظمة » ... ويقتبس رأى جونسون الذى يرى : « أنها نزوة عقلية لا ينبغى أن يكون لها ضابط من نظام » ... قطعة لا تجرى على نسق معلوم ولم يتم هضمها فى نفس كاتبها ، وليس الإنشاء المنظم من المقالة الأدبية فى شىء » .

ومما لا خلاف عليه أن هذا التعريف يصدق على نوع من المقالة يزداد شيوعاً بين الغربيين كلما شاعت الصحافة وشاعت معها أساليب الكتابة العاجلة ، ولكنه لا يحصر جميع المقالات الأدبية ، ولا يصدق على جميع الفصول التى تكتب فى حيز المقالة المستقلة .

فالكلمات التى تطلق على المقالة فى اللغات الأوروبية يوشك أن تفيد كلها معنى المحاولة والمعالجة . فكلمة « Essay » وكلمة « Sketch » وكلمة « Treatise » بل كلمة « Study » ، وهى

تترجم أحياناً بمعنى الدراسة لا يعدو القصد منها فى بداية وضعها أن تفيد معنى المحاولة التى يعوزها الصقل والإنجاز ، وكلها مستمدة من أساليب معامل النحت والتصوير ، يريدون بها الرسم الذى يخطط الصورة قبل تلوينها ، أو النموذج الذى يصب التمثال على مثاله ، وينقلونها إلى الموضوعات الأدبية على سبيل الاعتذار لا على سبيل الاشتراط . كأنهم يتقون نقد الناقد بهذه التسمية ، فلا يحاسبهم على كتابتهم بحساب العمل التمم الذى استوفى نصيبه من الإتقان ، كما فعل الفيلسوف مونتانى أبو المقالة الأوربية ، حين سمى فصوله بالمحاولات ، لأنه يراها دون ما ينتظر من مثله من التحقيق والاستيفاء ، لا لأنه يحقق بها شروطاً يتقيد بها الكاتب ولا يجوز له أن يخرج عنها .

وكلمة article وهى أبعد قليلا من هذا الغرض ، تفيد معنى الفاصلة أو الجزء ، ويقابلها عندنا معنى « الفصل » الذى يستقل بموضوعه ، ولا يشترط فيه أن يكون فصلا فى كتاب مطول تتممه فصول .

لكن هذه المعانى لا تستوعب أغراض المقالات كلها فى الكتابة الأوربية أو فى الكتابة العربية .

فمقالات باكون وماكولى وأرنولد وسانت بيف ليست كلها من هذا القبيل . بل مقالات « وليام هازليت » نفسه على مساهمته فى أدب المقالة كما يعرّفها الدكتور زكى نجيب ، لا تجرى كلها على هذا النسق ، وفيها ما هو أشبه بالبحوث والرسائل فى حيز صغير .

ولا يخفى أن البحث لا يشترط أن يكون كتاباً ضخماً أو كتاباً صغيراً فى عدد الصفحات ، فإذا جاز أن يتم البحث فى حيز مقالة ، فليس ما يمنع انتظامه فى عداد المقالات .

لهذا نقول : إننا فى حاجة إلى اسم غير اسم المقالة للدلالة على نوع المقالات التى يعنيها الأستاذ نجيب .

فهل نسميها المجالة ؟ أونسميها النبذة ؟ أونسميها الأحدوثة ؟ أو نسميها الأمالية ؟ أو نسميها المسامرة ؟

إن اسماً من هذه الأسماء أدل عليها من اسم المقالة على إطلاقه ، وقد عرفنا الأمالى والمسامرات والنبذ والمجالات فى الأدب العربى فرأينا فيها مسحة من أسلوب المقالة كما شاع بين الأوربيين فى العصر الحديث .

على أننى لا أدرى هل أقرظ « جنة العبيط » أو أنقدها حين أقول إنها تشتمل على مقالات لا تنطبق عليها الصفة التى قيد بها كاتبها موضوع المقالة الأدبية . ومنها مقالة « أعذب الشعر أصدقه » ، ومقاله « عن أدب المقالة » بعد المقدمة ... فإنهما بريئتان من فضيلة التشمت والخلو من النسق المنطق وضابط التنظيم إن صح أنها فضائل مشروطة فى جميع المقالات .

إلا أن فيلسوفنا عدو الفلسفة قد استطاع أن يحرص على هذه الفضائل وأن يتجنب المنطق والنظام فى بعض المقالات الأخرى فلم يخطئه التوفيق ، لأنه قد استطاع مع ذلك أن يقول شيئاً تلذ قراءته ويستجيش الذهن إلى التفكير .

قال فى مقال « النساء قوامات » :

« إذا عشت فى أمة هازلة حملك الناس محمل الهزل إن كنت جاداً ، وأخذوك مأخذ الجد إن كنت مازحاً »

ثم قال : « ولست أرى لك حيلة سوى أن تقسم لهم فى مستهل الحديث بالذى بسط لهم الأرض ورفع السماء أنك فيما تحدثهم به إنما قصدت إلى الجد ولم تقصد إلى المزاح » .

وأحب أن أقول للكاتب الفاضل إننى أعرف هذه الخصلة جد المعرفة ، لأننى كثيراً ما كنت من ضحاياها .

ومن ذلك أننى اقترحت مرة على مسمع من شيوخ عقلاء أن تمد الحكومة إلى تجربة نافعة فى كفاح الشيوعية ، وهى إخراج الشيوعيين مرتين فى كل يوم « طابورا » واحداً يمر كل يوم فى حى من أحياء المدينة ، ليرى الناس بأعينهم أى « خلق مقلبة » هذه التى تريد أن تقلب العالم على من فيه .

فضحك الشيوخ العقلاء !

وكتبت ذلك من قبل ومن بعد ، فضحك القراء الألباء .

مع أننى والله جاد فيما أقترح ، ولا أزال مصراً على هذا الاقتراح

أيرى صديقنا الدكتور نجيب أن هذه مقدمة مطمئنة فى صدد الكلام على مقترحاته ؟

ليتمهل قليلا ... أقل من لحظة واحدة ، لأننى سأقول له على الأثر إننى أحسبه مازحاً فيما كتب ، وأحسبه محققاً لشرط

المقالة فى تمهيده ، ولن يثنيني عن هذا الحسبان قسم بباسط الأرض ورافع السماء ، ولا إنذار يلوّح به فى خاتمة أو ابتداء .

فالأستاذ نجيب يقترح أن تسلّم النساء زمام الأمور فى الأمة مائة سنة ليعلم الناس بعدها أنهن قوامات على الرجال .

ولا حاجة هنا إلى سؤال أ كثر من السؤال عمن يعلق الجرس!

هل تتقدم النساء فيستولين على القوامة بأيديهن؟ إن استطعن ذلك فلا حاجة إلى اقتراح ، وسيقمن بالأمر متى استطعنه مئات السنين وأبد الآبدين ، ولا ينزلن عنه بعد مهلة الاقتراح !

أم يعجزن عن ذاك ويكن مع هذا قادرات على القوامة ؟

لا منطق هنا ولا نظام ، ولكنه مزاح على شرط القال فى تمهيد « جنة العبيط » ... وحق باسط الأرض ورافع السماء !

وإنما أسوق هذا التعقيب لأخلص منه إلى نتيجة لا تجافى المنطق ولا النظام ، فأقول للأستاذ نجيب : ا كتب على شرطك أو على غير شرطك ، ما دمت على الحالين تقول ما يطيب وتقول ما يصيب .

عباس محمود العقاد

أيهـــا العرب

اعلموا أن العالم كله يحاربكم

للأستاذ نقولا الحداد

أشرف لكم أن تشرب الأرض دماءكم من أن تنزف نزفاً بطيئاً بين براثن الصهيونية .

رأينا أن الدول فى لايك سكسس ترجنا بالحجارة كلما بسطت قضيتنا فى مجلس الأمن أو هيئة الأمم . ونحن نتمرمر من أن هذه الدول عميت عيونها عن حقنا فى حين أن حقنا ناصع كالشمس رأد الضحى فى هذه الاجتماعات الدولية . وكلما شددنا أنفسنا قلنا « سننتصر لأن الحق معنا »

لا يا سادتى . لا تعتمدوا على الحق . لأن الحق لا يكون سلاحاً ماضياً إلا فى عالم الأخيار حيث يتجلى الحق الإلهى فيسجد له الأبرار . وأما عالمنا هذا فهو عالم الأشرار حيث يتجلى الظلم والاستئثار . فلا تعتمدوا على سلاح الحق فهو سلاح الخيال ولا وجود إلا لحرفيه « ح . ق » . وما هذه الاجتماعات التى تعقد فى لايك سكسس إلا مؤتمرات شيطانية يعقدها أبالسة السياسة فيما هم يتقاسمون مغانم الحرب من دماء الأمم الصغيرة . والحمد لله إن الدول المتناهبة الغنائم غير متفقة فيما بينها وإلا سحقت جميع الأمم الصغيرة سحقاً فى بطونها الكبيرة .

فلا تعتمدوا يا سادتى على سلاح الحق . لا سلاح لكم إلا عزمكم وحزمكم وأنفتكم وحصافتكم ثم سواعدكم . فإن انتصرتم فزتم بكيانكم الشريف . وإن هلكتم سلمتم من مذلة العبودية لشياطين الصهيونية ويا لها من مذلة أليمة وعبودية لجنس ليس من البشر وليس له رحمة ولا رأفة ولا إنسانية .

رأيتم أن مجمع المتآمرين فى لايك سكسس قد عرف واعترف أن الهدنة كانت فى مصلحة اليهود ، وأنه لم يحترمها إلا العرب . وقد ثبت أن اليهود غنموها فرصة لإدخال فريق من المهاجرين إليهم ولاستقبال أسلحة وطائرات ودبابات لم تكن موجودة عندهم ، والطائرات الضخمة التى غزت القاهرة بالأمس ما كانت إلا إحدى الطائرات التى دخلت تل أبيب فى شهر الهدنة . وظهر لكم جلياً أن الهدنة الثانية تقررت لأجل غير معين — أستبق إلى أن تتوطد دولة إسرائيل المزيفة ولو طالت أشهراً وسنين ؟ وقد ظهر لكم أن برنادوت كان أخبث من صل وأروغ من ثعلب؛ فكان يغض نظره عن اليهود فيما هم ينقضون الهدنة ساعة بعد ساعة ، وما وسعه إلا أن يقول إنى لم أذهب إلى فلسطين لكى أوطد حقاً أو أقيم عدلاً ، بل لكى أوفق بين فريقين مختلفين . ولكنه أخفق فى عمل هذه الأعجوبة ، لأنها أعجوبة مزج الظلمة بالنور . وما تورّع أن يطلب من مجلس الأمن ٢٥٠٠ جندى لكى ينفذ الهدنة بالقوة . وإن لم يكف هذا العدد طلب أيضاً عدداً مثله . ويظل يطلب إلى أن يصير عنده مائة ألف . أو يأتى أخيراً بقوات أمريكا وإنكلترا . وربما طلب أخيراً قنابل ذرية .

أفليست كل هـذه التصرفات والاستعدادات لإقامة دولة صهيونية بالقوة القاهرة ؟ فإذاً ليست الهدنة هـذه هدنة بالمعنى

أدب الموافقة

للأستاذ عباس محمود العقاد

« أعتقد أن قيمة الكاتب موصولة صلة خفية بمقدار ما يستجيشه من روح الثورة . ولعلى أقترب من صحة التعبير إذا قلت روح المقاومة . إذ لست من الحمق بحيث أتخيل أن كتاب الجناح الأيسر وحدهم هم أصحاب المزية الفنية »

« قلت محتجاً على صاحبي : إن أجمل الآثار الفنية ومنها الآثار التي يكتب لها الشيوع بعد ظهورها كثيراً ما كانت في بداية الأمر مقصورة في عرفان قدرها على فئة جد قليلة . وناولته كتاباً اتفق أن كان معي ساعتئذ قائلاً : إليك فاقرأ . إن بيتهوفن نفسه قد جرى عليه مثل ذلك »

« ستدفعون الفنانين بينكم إلى الموافقة . ومن أبى من خيرتهم المنتقاة أن يبتذل فنه ألجأتموه إلى السكوت ، فتعود الثقافة التي تزعمون خدمتها وإيضاحها والذود عنها وهي وصمة عار عليكم »

« مهما يكن من جمال العمل الفني في بلاد الجمهوريات الشيوعية الروسية فهو يعيب صاحبه إن لم يكن على النسق المرسوم . إن الجمال عندهم خلة من خلال الموسرين ! ومهما يكن من عبقرية الفنان فهو مصدوف عنه عفواً أو قسراً إن لم يعمل على النسق المرسوم ، فكل ما يطلب منه الموافقة ، وهو ضامن بعدها كل ما عدا ذلك »

« إذا اضطر العقل اضطراراً إلى الاذعان لكلمة الأمر فأقل ما هنالك أنه قادر على الاحساس بفقد الحرية . أما إذا سيس العقل من بداية الأمر سياسة توحى إليه أن يذعن قبل أن تأتيه كلمة الأمر فقد بلغ من فقده أن يفقد حتى الشعور بالاستعباد . وإنى لأعرف من أجل هذا أن كثيراً من الفتيان الشيوعيين يستغربون ويمعنون في الانكار إذا قيل لهم إنهم محرومون نعمة الحرية »

« إن خير الوسائل التي يبلغ بها الكاتب مزيته العالية لهي مواهبه المتفردة كل التفرد . لأن المرء إنما يكون بشراً عريق الانسانية بفرط ما فيه من الخصال الفردية ، فما كان روسى أعرق روسية من مكسيم جوركي ، وما أصغت أسماع العالم إلى كاتب روسى أشد من إصغائها إليه »

***

تلك شذرات من الكتيب اللطيف الطريف الذي كتبه الأديب الفرنسي الكبير « أندريه جيد » بعد عودته من البلاد الروسية ، متحريا فيه ما تعود أن يتحراه من الصدق والصراحة والاعتراف بالخطأ والانفة من الاصرار عليه ذهابا مع الغرور والكبرياء . وقد كان من نصراء الدولة الروسية الحديثة وأصحاب الرجاء العظيم في تجاربها ومساعيها . فلما شهد الحقيقة بعينيه لم يخادع نفسه ولم يغالط حسه ، وعاد يأسى ويأسف في لهجة منزهة عن الضغينة والتشهير ، ولكنها تشف عن خيبة الرجاء في كثير من الأمور

فالثقافة هي مقياس الصلاح في كل نظام

أما مقياس الثقافة فهو الابتكار والحرية ، أو هو « المزايا الشخصية » التي يعبر عنها الفنان والشاعر والكاتب كما قررنا ذلك وأعدنا تقريره مرات ، ولا نظنه اليوم في غنى عن التقرير

لا أمل في نظام حكومى أو نظام اجتماعى لا تقترن به ثقافة العلوم وثقافة الفنون

ولا أمل في ثقافة نعرف ما تنتجه قبل أن ينتج ، ونستغني عما تصوغه قبل أن نطلع عليه ، لأنه لن يعدو ما نعلم وما نظن من موضوع ومن غاية ومن قالب ومن تصوير وتفكير .

وقد نسى « جيد » أن الكاتب الروسي في ظل الشيوعية مطالب بشيء غير « الموافقة » وأصعب تحصيلاً على طالبه من الموافقة ! لأنه إذا وافق الروسيين الخاضعين للأمر والوحى والالهام فمن الواجب أن لا يوافق القراء الغرباء الذين لا يخضعون لأمر ولا يصدرون عن وحى أو إلهام . وويل للكاتب الروسي الذى يصاب باستحسان العالم لما يكتب ويبتلى بتقريظ النقاد في بلاد رأس المال لما يمثله من شعور ويرمز إليه من آمال ويشابه به الآدميين الموسرين من عواطف وأحلام وأفكار

تلك إذن خيانة ، تلك إذن مخالسة وخديعة ، تلك إذن مؤامرة بين الكاتب وبين نظام رأس المال ، ويكفي أن يتشابه الانسان الشيوعي والانسان « البورجوازى » في بعض العواطف والأحلام لتثبت دلائل المؤامرة كل الثبوت ، أو يثبت شذوذ الكاتب عن خلائق الشيوعيين ، لأنه إنسان كسائر الناس ! !

ومن أضاحيك القوم أن تصدر رواية لبعض أعلامهم بالانجليزية والفرنسية والشيكية ولما تصدر بالروسية ، ونعني بها رواية « نحن » لمؤلفها الكاتب الروسي النابغ « زمياتين » الذي يدين بالثورة ولكنه يدين بآمال لبني الانسان وراء آمال الشيوعيين .... فيقول الناقدون الحكوميون الحصفاء : وماذا عسى أن تكون تلك الآمال ؟ أليس هذا دليلاً على أن الكاتب يخامره شعور كشعور الموسرين الذين فقدوا غناءهم فهم أبداً في حنين إلى حال وراء هذه الحال ؟ !

وحقت اللعنة على زمياتين لأنه يحظى بالشهرة والمتابعة بين أناس من الآدميين البورجوازيين ، فضاع الرجل في بلاده ولم يغن عنه إعجاب القراء في غيرها ، ولم يؤذن له أن يكون إنساناً لأن الانسانية تشمل الناس جميعاً . أما الشيوعية فلا ينبغي أن تشمل أحداً غير الشيوعيين ! . .

ونحسب أن المقاييس كلها عرضة للضلال والحيرة والاشتباه ، إلا مقياس الحرية الفنية فهو وحده حسب الباحث من قياس صحيح واف لمراتب الأمم وفضائل المجتمعات ومآثر الحكومات

فلا حرية — حق الحرية — حيث تتقيد الثقافة الفنية ، ولا استعباد — حق الاستعباد — حيث تنطلق الثقافة الفنية من قيودها

وبهذا القياس الصادق المحكم ننفذ إلى الصميم من وراء الأغشية والظواهر ولا نقصر الحكم على الحرية التي تمثلها الشرائع ودساتير الحكومات

فرب أمة لا تشتمل قوانينها على حرف واحد يحرم الابتكار والحرية ، بل تنص القوانين فيها على حرية الرأي وحرية الابداع والتصوير ، ثم يظهر « الأثر الفني » فيها فتضيق به الصدور وتشيح عنه الأبصار وتتلاحق الكوارث على رأس صاحبه ، لأنه يقول ما لا يعجب الناس وإن لم يقل ما يخالف القوانين ويناقض الدساتير

تلك أمة من العبيد وإن قيل على الورق إنها أمة من الأحرار . وشر ما فيها أنها مستعبدة مقهورة بغير حراس وغير قيود وغير طغاة ، ولو كان استعبادها من حراسها وقيودها وطغاتها لزال الاستعباد حين يزول جميع هؤلاء

ورب أمة تزدحم الأوراق فيها بتحريم هذا وعقوبة ذاك ولا تنقطع فيها مبدعات الجمال وآيات الفنون فترة من الفترات . فارجع إلى مقاييس القوانين كلها تقل لك إنها أمة مغلوبة مسلوبة ، وارجع إلى مقياس الفن وحده يقل لك ما هو أصدق وأعمق ، وهو أن السعة سعة النفوس والأذهان لا سعة الدساتير المسطورة على الأوراق ؛ وإن نفساً تتسع للابداع الجديد وترحب بالرأي الغريب وتستقبل النوازع النفسية والخوالج الفنية بغير حدود ولا أرصاد لهي حرة في غنى عن الاذن لها بالحرية ، وهي وشيكة أن تنفض عن كواهلها كل ثقل يحول بينها وبين العمل الطليق

* * *

شر الآداب هو أدب الموافقة والمجاراة ، لكننا نخطئ إذا حسبنا الحكومات الغاشمة علة هذا الأدب دون سائر العلل التي تفرضه على الكتاب والقراء

فالأدب التجاري أدب موافقة ومجاراة وإن لم تفرضه حكومة ولم يطلبه حاكم غاشم . لأن الذي يكتب للرواج يكتب ما يوافق الأذواق ويجاري الاهواء ولا يكتب ما ينبعث من سليقة حرة وقريحة شاعرة ، والذنب في ذلك على الأخلاق لا على القوانين

والأدب الضعيف أدب موافقة ومجاراة وإن لم تفرضه حكومة ولم يطلبه حاكم غاشم ، لأن النفس الضعيفة لن تهتدي إلى القوة ولو أخلى لها الحاكم طريقها . فهي توافق وتجاري عجزاً عن الخلاف والانفراد ، لا خوفاً من التفكير الطليق والقول الصريح

والأدب الجامد أدب موافقة ومجاراة ، لأنه ينافر الحركة ويوافق السكون والركود

والأدب الذليل أدب موافقة ومجاراة ، لأن الذليل لا يحسن غير التمليق والازدلاف ، ولن يكون الملق إلا بالموافقة ولو كانت غير مأجورة ، وبالمجاراة ولو كانت غير مشكورة

وما من عيب تعينه على أدب من الآداب إلا انتهى في قراره إلى أن يكون ضرباً من الموافقة ونقصاً في الحرية والابداع . فالموافقة لا جديد فيها ولا حاجة إليها ولا دوام لها ، وإنما تولع النفوس بالأدب لأنها متغيرة وليست براكدة ، ولأنها متطلعة وليست بعمياء ، وكيف يتفق التغير والمطابقة ؟ وكيف يتمشى التطلع والاستقرار ؟

إلا أننا نبادر فنقول إن أناساً يتمردون ولا يجيئون بخير مما هو منظور من الأدباء الموافقين المستسلمين ، لأن التمرد المصطنع إن هو إلا موافقة مستورة ومجاراة معكوسة ، فيه كل ما يؤخذ على التقليد من نقص وكل مما ينبني عليه من وخامة ، وذلك ما نعود إلى تفصيله في مقال تال ...

عباس محمود العقاد

مصر
المجلة
العدد رقم 50
1 فبراير 1961

أدبُ المواقِف

بقلم الدكتور محمد غنيمي هلال

كان للواقعية الأوربية فضل توثيق الصلة بين الأدب والمجتمع على أساس فلسفيّ بتسميتها العمل المسرحي أو القصصي « تجربة أدبية ». وقد خطا النقد الحديث خطوة أخرى فى بحثه فى « المواقف » فى القصص والمسرحيات كذلك .

وكانت الدعوة إلى الاعتداد بالأدب « تجربة » ثمرة لتأثّر النقد الأوربي فى القرن التاسع عشر بروح العصر الفكرية ، وبخاصة بالفلسفة الوضعية والتجريبية التى كان من مبادئها خروج الإنسان من نطاق ذاته للملاحظة ما حوله ، والإحاطة به ، للتحكم فيه عن طريق التجارب العلمية القائمة على دراسة ظواهر الطبيعة . ولذلك رأى نقاد الواقعية ضرورة اختيار القاص والمسرحي تجاربه الأدبية التى يصورها فى فنه من واقع المجتمع من حوله . وعندهم أن مؤلف القصة — أو المسرحية — ينبغى أن يكون « ذا ملاحظة وتجربة ؛ فبصفته الأولى يجمع الحقائق كما لحصها فى مجتمعه . . . ثم يأتى دور التجربة التى بها يحرك أشخاصه فى دائرة وقائع خاصة، ليبرهن بها فنياً على أن توالى الأحداث وما تتمخض عنه من حقائق سيسير طبقاً لما أدت إليه الوقائع المدروسة(١) » وغاية « التجربة » الأدبية — فى القصص والمسرحيات — هى تصوير حالات الإنسان — موضوعياً — فى مجتمعه أو أسرته ، للكشف عن مقوماته العاطفية والفكرية ، بغية التحكم فيها وتوجيهها . ويقتضى التصوير الكامل للتجربة الأدبية أن يتنبه المجتمع على قراءتها — دون تعليق مباشر من الكاتب — إلى تلافى ما يهدده من أخطار ، والقضاء على ما فيه من مواطن نقص . وفى هذا يتعاون الكتّاب ، فى تصويرهم الفنى ، مع العلماء والفلاسفة ، فى بناء مجتمع خير . وتصوير التجارب الأدبية تصويراً فنيًّا على هذا النحو أقوى إقناعاً — بما تتضمنه من مثل إنسانية من سوق هذه المثل تجريديًّا فى نظريات الفلاسفة والعلماء الاجتماعيين . ثم إن هذا التصوير يجعلها أكثر رسوخاً فى الوعى العام ، وأعظم ذيوعاً . وفى هذا تتجلى رسالة الأدب ويعظم خطره .

وقد صرّح « بلزاك » فى مقدمة قصصه ، عنوانها : « الملهاة الإنسانية » من طبعة عام ١٩٤٢ ، بأن له من وراء التصوير الواقعى للشر غاية خلقية ، هى تصوير خلق الفرد ، والتعالى بخلق المجتمع . والمبدأ العام لهذه التجارب الواقعية هو أن الوقوف على حقائق الظواهر الإنسانية والنفسية هو أساس التحكم فيها .

وقد أصبح مألوفاً فى النقد الأوروبى فى العصر الحاضر أن يدرس « الموقف » العام فى القصة والمسرحية . وفى الدراسة الحديثة لهذه « المواقف » الأدبية اتضحت ، أكثر من ذى قبل ، صلة المسرحية أو القصة بالحياة الاجتماعية ، من داخل طبيعتهما الفنية ، دون أن يفرض على الكاتب فيهما ما يمس حريته ، أو ما يكون خارجاً عن نطاق عمله الفنى . ذلك أن « الموقف » فى القصة أو المسرحية نظير الموقف فى الحياة . والكاتب يختار مواقفه من عصره ، ويضمنها قضايا اجتماعية تهم

(١) E. Zola : Le Roman Expérimental, P. 1-6 :

جمهوره الذى يتوجه إليه . وهو يصور من خلال موضوع مسرحيته أو قصته – حتى لو كان ذلك فى قالب أسطورة يجعلها موضوع حكايته – ما يضطرب به عصره من صراع اجتماعى ينم عن مشاعر إنسانية وقومية . وعليه أن يصدق فى تصوير هذا الصراع ، ويكمل تصوير أبعاده . وله أن يرتب أجزاءه بحيث تشف موضوعياً عن آرائه هو ، وبحيث يقنعنا بها فنياً فى تصويره الأدبى .

وما المسرحية – أو القصة – إلا تجربة يكف فيها الأفراد عن عزلتهم . وهى حدث اجتماعى يجرى – فنياً – فى مجموعة صغيرة من الناس تتصارع فيهم قوى حيوية ، على نحو ما فى المجتمعات الطبيعية ؛ ولكنها بنيت بناء فنياً أصيلا محكماً من شأنه أن يهز المشاعر ويحرك قوى الفكر . وكل شخصية أدبية بمثابة قوة من القوى . وهذه القوى فى تصارعها مجتمعة هى التى ترسم البنية العامة للمسرحية أو القصة، فى حركتها الدائبة المتشابكة نحو المصير . وكل شخصية من الشخصيات الأدبية تسير على حسب طبيعتها الخاصة بها ، كما صورها الكاتب تصويراً مبرراً مقنعاً ، فى حدود دورها الذى تبين عنه صلاتها مع الشخصيات الأخرى فى العمل الأدبى ، حباً أو بغضاً ، وولاء أو نفوراً ، وتعاوناً على البناء أو نزوعاً إلى التخلف ، كما تبدو فى العالم الفنى الصغير صورة لما يزخر به العالم الحيوى الكبير .

ولكل شخصية أدبية فى خلق الكاتب الفنى طبيعة متميزة ، تنفرد بها عن الشخصيات الأخرى ، ويمكن التعرف عليها على حدة ، ولكن لا يستطاع فهمها حق الفهم إلا من خلال الشخصيات الأخرى المشتركة معها فى « الموقف » نفسه . وهى التى تتفاعل معها ، ويتحدد بها جهدها ، وتشتبك معها نحو النهاية الفاصلة لها وللآخرين معها . فمثلا شخصية « عطيل » فى مسرحية « عطيل » ، لشكسبير ، لا نفهمها من سلوك عطيل وحده ، ولكن نفهمها من خلال « ياجو » و « ديدمونا » ، ووالدها : برابانتيو Brabantio ، وبقية الشخصيات ، على الرغم من أن « عطيل » هو محور المسرحية .

فالموقف الأدبى هو البنية الفنية ذات المغزى المحدد المعالم ، وبه ترتبط الشخصيات فى العالم الفنى ، وتتحدد به – لدى تلك الشخصيات – معانى الوجود والناس والأشياء .

وتلك هى المعانى التى تربط بين « الموقف » الأدبى ، والموقف فى معناه الفلسفى كما وضح فى فلسفة العصر الحديث . ومعنى الموقف – فى هذه الفلسفة – علاقة الإنسان ببيئته وبالآخرين فى وقت ومكان محددين ، ويستلزم كشف الإنسان عما يحيط به من أشياء ومخلوقات ، بوصفها وسائل لنيل حريته ، أو عوائق فى سبيلها . ولا سبيل إلى اتخاذ موقف إلا بمشروع يقوم به الفرد مرتبطاً بما يحيط به من عوامل ، يتجاوزها بمشروعه إلى غاية له يحاول بها تغيير حالته الحاضرة إلى ما هو خير منها . وهذه العوامل – مهما كانت درجة تعويقها – هى التى تحدد مشروعه وتشف عن حريته . ويجب أن تتحدد هذه الحرية بتلك العوامل فيجب ألا تبلغ الحرية فى مشروعاتها درجة الوهم ، ببعدها عن الواقع وإغراقها فى الأحلام، كما فى الأحلام الرومانتيكية الموغلة فى الوهم ، وكما إذا كون العبد فى قيد أسره مشروع تملك ثراء سيده بدلا من مشروع نجاته أو تحرره ؛ كما يجب ألا تضعف تلك الحرية إلى درجة السلبية والتخاذل . فالموقف يتألف من عوائق ومن مقاومة لها فى وقت معاً . وبه يكون الإنسان فى تغير دائب تبعاً لمشروعه وما يبذله فيه من جهد . وفيه يتحقق وجود المرء عن طريق العمل والصراع ، بوجوده فى حالة ما وتجاوزه هذه الحالة


سارتر

فى آن : فما الوجود الإنسانى المشروع سوى وجود فى موقف[1] .

وفى كل مسرحية « موقف » عام يربطها فى جوهرها الفنى بصميم الحياة ، على نحو ما يرتبط الإنسان بموقفه فى مجتمعه ، على حسب معنى الموقف الفلسفى السابق الذكر . ويتحدد الموقف العام فى المسرحية على أساس القوى الوظيفية لكل شخصية من الشخصيات فيها ، وتشابك هذه القوى وتصارعها . ولكل شخصية من الشخصيات الأدبية موقف تجاه الشخصيات الأخرى ، يتمثل فيه موقفها الخاص الذى لا يفهم حق الفهم إلا من خلال الموقف العام كما سبق .

وإذا أخذنا المسرحيات نموذجاً لدراسة المواقف ، وجدنا أن الموقف فى المسرحية يختلف عن موضوعها . فالموضوع مادة عامة مرنة ، تتنوع صورها فى مواقف مختلفة . وقد تتشابه المسرحيات فى موضوعها العام ، فيكون التشابه سطحياً ، فى حين لو تشابهت فى الموقف كان ذلك رباطاً فنياً أقوى من مجرد التشابه السطحى فى الموضوع . فإذا أخذنا الحب والغيرة وجه شبه بين مسرحية « عطيل » لشكسبير ، ومسرحية « فيدر » لراسين ، مثلا ، كان التشابه بينهما سطحياً ، لأنه تشابه فى الموضوع العام الذى لا يمس صميم الصراع الإنسانى المتمثل فى الموقف . والموقفان مختلفان فى المسرحيتين السابقتين : فالغيرة الفتاكة فى قلب قائد شجاع عقد صلة الحب بينه وبين فتاة أعلى طبقة منه فى حين اشتدت حاجة قومها إليه فى الحرب ، فكان القائد مثار حسد ممن دونه ؛ كل ذلك خلق موقفاً عاماً جعل الغيرة جذوة مضطرمة فى خير موقد لها وهو قلب عطيل ، فكانت أنفاس الآخرين — ينفثونها فى ذلك الموقد — سبباً لاتقاد هذه الغيرة العمياء ، وشبوب لهيبها ، حتى قضت على موقدها ، ثم على الضحيتين البريئتين : ديدمونا وعطيل . هذا هو الموقف العام فى مسرحية عطيل ؛ فى حين تمثل الموقف العام فى مسرحية « فيدر » فى الحب الآثم الذى رمى به القدر « فيدر » ، إذ هامت بابن زوجها هيبوليت ، وعانت من حبها غير الإرادى ، وظلت فى صراع نفسى بين عاطفتها الآثمة وشرفها ، تقدم شرفها على حبها ، ولذلك ظلت تحرص على أن تموت قبل أن تبوح به ، حتى إذا أتاحت لها الملابسات أن تكنى عن حبها الآثم ، وخافت من افتضاح أمرها ، اعتزمت على التضحية بحياتها . وتعميها الغيرة عن الاعتراف بخطئها فى اتهام ابن زوجها ظلما فترة من الوقت ، يذهب فيها ذلك البرىء ضحية لإثمها ، ولكن لا تلبث أن تتجرع السم ، وتعترف لزوجها بإثمها ، إذ أحبت ابنه فى حين لم يحبها هو ، وتسقط على أثر الاعتراف ميتة . فشتان بين الموقفين فى المسرحيتين ، وإن جمع بينهما موضوع الحب والغيرة .

(١) شاع المعنى الفلسفى للموقف لدى كثير من الفلاسفة المعاصرين ، وبخاصة الوجوديين . ويتصل بذلك أنواع المواقف من حدية وعادية ، كما يشرح ذلك يسبرز فى كتابه : الفلسفة ج ٢ ص ٢٠٤ ، ٢٢٠ — ٢٤٩ ويتبعه فى فرنسا :
— J. Wahl : La Pensée de l'Existence P. 106.
ولكن للموقف فى معناه الذى ذكرنا — وهو ما يعنينا بخاصة هنا — انظر : J.P. Sartre : l'Etre et le Néant, P. 622-638.

والتشابه فى الموقف العام بين المسرحيات رباط فنىٌّ جوهرى ، ومجال الدراسات الخصبة للوقوف على الصلات الأدبية وتوالدها بين مختلف الآداب . فمثلاً تتشابه مسرحية «عطيل» السابقة مع مسرحية : «زايير» لڤولتير فى الموقف العام . فالحب فيهما بين غير متكافئين (فى مسرحيــة زايير كان الحب بين الأمير أورسمان أمير أورشليم وأسيرته الفاتنة زايير) ، وتدفع فيهما الغيرة العمياء على سوء تأويل الوقائع ، وإساءة الظن ظلما بالحبيبة ، ثم اغتيال المحب لها . وحين يقف المحب على خطئه يدفعه الندم إلى الانتحار على جثتها . والصلة التاريخية بين المسرحيتين ثابتة ، إذ أن ڤولتير تأثر فى مسرحيته السابقة بمسرحية شكسبير

وقد تتشابه مسرحيتان تشابهاً كبيراً فى مادة موضوعهما ، ويختلفان مع ذلك اختلافاً جوهريًّا فى الموقف ، فيكون هذا الاختلاف دليل الأصالة لدى الكاتبين ، لأن الموقف هو المغزى الاجتماعى الذى يهب المسرحية كل مالها من معنى إنسانى . ونضرب مثلاً لذلك بمسرحية «پيجماليون» لبرنارد شو ، ومسرحية «پيجماليون» للأستاذ توفيق الحكيم . ومرجع مادة موضوعهما إلى أسطورة «پيجماليون» المثّال الذى هام بتمثال امرأة من صنعه ، فدعا الإلهة أفروديت أن يتزوج من فتاة تشبه التمثال ، ولكنها فعلت أكثر من ذلك ، إذ وهبت للتمثال نفسه الحياة ، عقاباً لپيجماليون على إعراضه عن الزواج أولا . وسميت تلك الفتاة فيما بعد : جالاتيا . ويُرمز بذلك إلى هيام الفنان بِخَلْقه الفنى . وقد نقل هذه الأسطورة إلى واقع الحياة برنارد شو فى مسرحيته التى نشرت عام ١٩١٢ فى لندن . وبطله الذى يمثل «پيجماليون» فيها هو هيجنز Higgins المتخصص فى دراسة الأصوات ، يعجب بلهجة «إليزا» بائعة الزهر ، من ضاحية من ضواحى لندن ، لأنها فى لهجتها تتيح له مثالاً فريداً فى دراسة الأصوات . فيلقنها دروساً تظهر فيها ذكية بارعة ، وتظهر فى المجتمعات الراقية . إذ أن تعليم الأصوات يتطلب تعليم النحو . وتعليم النحو على طريقة سليمة يستلزم تنظيم الفكر وتهذيب الإحساس . وبهذا التعليم تغيرت طبيعة الفتاة . فكأن «هيجنز» قد خلقها خلقاً جديداً على نحو ما خلق پيجماليون تمثاله . ولكن هذا التغير كان شؤماً عليها ، إذ ولد فى نفسها صراعاً بين الطبقة التى نمت منها والطبقة التى تحيا فيها . وينتهى هذا الصراع بتفضيل الفتاة الزواج من سائق سيارة أجرة ، وعزوفها عن تلك الطبقة الأرستقراطية التى أدخلها فيها أستاذها ، وما بها من عادات وتقاليد . والأستاذ الحكيم متأثر فى مسرحيته بالأسطورة اليونانية وبمسرحية برنارد شو . ولكن موقفه فى مسرحيته مخالف للموقف فى مسرحية برنارد شو ، لأنه لا ينتصر لواقع الحياة كما فعل الكاتب الإنجليزى ، ولكنه ينتصر للفن ضد واقع الحياة الذى ينفر منه الفنان المخلص فيما يرى الحكيم . ذلك أن «جالاتيا» — وهى رمز للخلق الفنى الذى يهيم به صاحبه فى بادئ الأمر — لا تلبث ، بعد أن ينفث فيها الإله الروح ، أن تصبح رمزاً للمرأة فى غرائزها الحيوية التى تدفعها إلى تفضيل الرجل على الفنان المشتغل عنها بفنه ، فتهرب مع «نارسيس» المدلل المعجب بنفسه . ثم تثوب إلى رشدها ، وتفىء إلى زوجها تستغفره عما فعلت . وتقوم على خدمته كما تفعل الزوجات . ولكن «پيجماليون» — الفنان المولع بخلق نماذج للجمال الخالد — ينفر منها حين يراها تزاول أعمال البيت ، وتحمل المكنسة ، فتبعد بعملها عن صورتها المثالية التى سمت بها فى ذهنه حين كانت تمثل الجمال الخالص . فيدعو الإله أن يردها تمثالاً كما كانت ، وينهال على رأس التمثال بالمكنسة ليحطمه . وفى هذه المسرحية يعارض الأستاذ الحكيم الفن بالحياة ، وينتصر للفن ، وينفر من المرأة لأنها ملهاة له عن فنه . وتلك آراء الحكيم فى المرحلة الأولى من حياته ، قبل أن يتطوّر بفنه نحو واقع الحياة الحق .

وقد يوجد تشابه كبير فى الموقف بين مسرحيتين ، على بعد ما بينهما فى مادة الموضوع والأحداث . كما هى الحال فى مسرحية « فاوست » لجوته ، ومسرحية شهر زاد للأستاذ توفيق الحكيم . فالقضية العامة التى يتمثل فيها الموقف فى المسرحيتين واحدة ، وهى التردد بين العقل والقلب فى اتخاذهما سبيلا للوصول إلى الحقيقة ، وإفلاس العقل ، أو التفكير المجرد ، فى الوصول إلى الحقيقة والسعادة ، فى حين تنجح فى ذلك العاطفة والقلب . ومنذ بدء مسرحية « فاوست » نرى فاوست شقيًّا بعقله لم يستطع به أن يذوق طعم السعادة ولا لذة المعرفة ، فييأس ، ويهم بالانتحار . ثم يتولد فيه الأمل على رؤية مباهج الربيع ، فيأخذ فى نشدان السعادة بإغناء مشاعره والانغماس فى تجارب حيوية مختلفــة الأنواع ، يصاحبــه فيها روح الشر : ميفيستوفيليس . ويأتى فاوست آثاماً يعتريه فيها الندم ، ويكون هذا الندم آية روح الخير الحى فيه ، وبمثابة تكفير عن سيئاته . ويظل فى هذه الآثام طوال الجزء الأول من المسرحية ، وهو الجزء الذى ينتهى بنجاة مرجريت منه ومن روح الشر ، بعد أن حاولا معاً إخراجها من السجن ، ففضلت البقاء فى السجن وانتظار العقاب فيه ، على الخروج مع حبيبها المصاحب لروح الشر . ولكن فى مسرحية « فاوست » الثانية ، لجوته أيضاً ، يظل فاوست منغمساً فى تجارب الحياة التى يغنى بها نواحيه الإنسانية ، وفيها يعرف أن الحقيقة المجردة فوق قدرة العقل المجرد . ويتعرف على هيلين (رمز الجمال الخالص) فيهتدى عن طريقها إلى الخير ، وهو غاية ما يستطيع الإنسان أن يصل إليه بعواطفه وروحه الصافية . فقضية فاوست هى إفلاس العقل الخالص ، ووجوب إغناء المعانى الإنسانية عن طريق غناء المشاعر والغوص فى تجارب الحياة ، لتظهر روح الإنسان فى عواطفها وطبيعتها السامية . وتلك قضية رومانتيكية عامة يتبلور الموقف فى المسرحية حولها . وعندنا أنها هى نفس قضية مسرحية « شهر زاد » للأستاذ الحكيم ، وإن كان هو يصوِّرها بطريقة مضادة لما فى مسرحية جوته . فشهريار فى مسرحيته يبدأ وقد شبع من الجسد ، ومل البقاء فى حدود العاطفة ، واشتاق إلى رؤية الحقيقة مجردة ، تلك الحقيقة التى يتخذ شهر زاد رمزاً لها . ويظل سائراً فى طريق التجرد من ماديته وعواطفه ، بجهوده الفكرية التى ينوء بها أحياناً فيتردد فى طريقه بين الفكر والعاطفة ، ولكنه لا يلبث أن يرجح كفة الفكر ، ويصم أذنيه عن إنذار شهر زاد المتكرر له . ويفقد فى طريق المعرفة التجريدية نفسه ، لأنه فقد آدميته . ويصبح « كالشجرة التى أصابها بياض الشيخوخة ولم يعدلها من علاج سوى الاقتلاع » . وفى ذلك يكون شهريار قد سار فى طريق مقابل لما سار فيه فاوست ، ولكن قضيتهما واحدة ؛ ولذا انتهى الأول بالفشل ، والثانى بالظفر . هذا على ما بين المسرحيتين من فروق كثيرة ليس هنا مكان تفصيلها .

وقبل أن يتضح معنى الموقف فلسفيًّا على نحو ما شرحنا ، وجدت بحوث كثيرة فى دراسة المواقف فى المسرحيات ، ولكنها كانت ناقصة مهوشة ، على الرغم من أن من تناولوها كانوا من كبار الكتَّاب والنقاد . وأول من بحث فى المواقف المسرحية هو الناقد والشاعر الإيطالى كارلو جوزى Carlo Gozzi (١٧٢٠ – ١٨٠٦) . وقد انتهى إلى حصر المواقف المسرحية – فى جميع أنواع المسرحيات وفى كل الآداب – فى ست وثلاثين موقفاً . وقد ناقش المسألة الشاعر الألمانى جوته مع صديقه وأمينه إكرمان ، فأقر العدد الذى انتهى إليه « كارلو جوزى » . وجاراهما ناقد فرنسى آخر هو چورچ پولتى ، فحصر العدد السابق ، وشرحه ، ومثل له[1] .على أن هذه الدراسات جميعها

(١) فى كتابه الذى طبع فى باريس عام ١٨٩٥ ثم أعيد طبعه عام ١٩٣٤ وعنوانه :

Georges Polti : Les XXXVI Situations Dramatiques.

ليس فيها تحديد منهجي للموقف الأدبي أو المسرحي ، وفيها خلط بين الموقف والموضوع والحدث . فمن بين المواقف التي يعدها چورچ : « منافسة بين أشخــاص غير متكافئين » و « محاولات تتسم بالجرأة » و « قتل أحد الأقارب المجهــولين » « والاختطاف » (١) . وهى أقسام متداخلة ، إذ الاختطاف يدخل فى المواقف المتسمة بالجرأة . ثم إنه يذكر من بين المواقف : « الزواج بمن لايحل الزواج منه » و« الزواج غير المشروع الذى يسبب جرائم القتل » و « جرائم الحب غير الإرادية »(٢) . وواضح أن المواقف الأخيرة متداخــلة أيضاً . وكذلك « منافسة الأقارب »(٣) يمكن أن تنــدرج فى مطلق المنافســة ، وتشمــل إذن : « المنافســة بين أشــخاص غير متكافئين » وهو ما أفرده موقفاً خاصاً فيما سبق . على أن بعض ما عدَّه فى المواقف ليس سوى أحداث عامة ، كالاختطاف الذى ذكرناه فيما سبق ، وبعضها عواطف شخصية لا يتحد بها موقف مثل : « الحقــد على الأقارب » و « الطمع » و « الغيرة الخاطئة » و « الجنون »(٤) والخلط بين الموضوعات والأحداث والعواطف ، والمواقف يؤدى إلى لبس فى فهم جوهر العمل الأدبى ، وتنتج عنه أخطاء فنية كثيرة فى تقويم الأدب وتحديد الصلات الأدبية بين الكتاب(٥) . وإنما علينا أن نحدد الموقف العام فى المسرحية — أو القصة — على نحو ما هو فى الحياة ، من قيام نوع معين من الصلات بين مجموعة صغيرة من الناس حول أمر تختلف نظراتهم إليه ، فيتولد عن هذا الاختلاف صنوف من الصراع ، تنتهى من وجهة نظر المؤلف إلى نتيجة مقنعة فنياً وذات مغزى . والموقف الفنى بهذا المعنى يتفق والمعنى الفلسفى الحديث للموقف الإنسانى بعامة كما شرحنا .

وقد قلنا إن الشخصيات الأدبية فى العمل الفنىّ تمثل قوى حيوية تتصارع حول الموقف المحدد . فإذا تمثلنا هذه القوى نظرياً ، لنتتبع أنواع المواقف ، دون أن نمس ما يجب توافره فى العمل الأدبى من ضرورة تصوير هذه القوى فى أشخاص تفيض حياة فى تفاعلها الإنسانى مع الأحداث ، فإننا نستطيع أن نحصر ابتداء الأنواع الرئيسية لهذه القوى فى ستة أنواع .

ففى المسرحية « قوة أولى » تتمثل فى شخصية أدبية تتجه بجهدها نحو غاية خاصة ، وتظل حريصة على الحصول على الخير الجوهرى المنشود فى المسرحية ، أو على تجنب أمر كذلك ، مما يستلزم قيمة خاصة للأشياء فى نظرها . وغالباً ما تتمثل هذه القوة فى شخصية البطل ، أى الشخصية الأولى فى المسرحية .

إلى جانب هذه القوة الدرامية الممثلة فى شخصية البطل تقوم « قوة أخرى » منافسة لها ، تكون بمثابة عائق فى سبيل الوصول إلى الغاية المنشودة للشخصية الأولى ، وبها يحتدم الصراع فى العمل الأدبىّ ، فيكتسب قوته الفنية . وقد تتمثل هذه القوة المعوقة فى شخصية أو شخصيات منافسة تظهر على المسرح ؛ وقد تتمثل فى عوائق طبيعية أو اجتماعية تتراءى ظلالها فى الحوار المسرحى .

وبين هاتين القوتين « قوة ثالثة » تمثل الخــير المطلوب ، أو المثال المنشود ، أو الخطر المرهوب . وقد تبدو هذه القوة فى صورة شخصية هى المحبوبة مثلاً ، وهى بمثابة القطب الذى يتركز حوله الصراع . وهى مركز الإشعاع للقيمة أو للمثال الذى تبذل التضحيات فى سبيله . وقد تبدو هذه القوة فى صورة مثال تجريدى لا يظهر على المسرح ، كالوطنية

(١) وهى على الترتيب : الموقف الرابع والعشرون ، والموقف التاسع ، والموقف التاسع عشر من كتابه السابق .

(٢) هى على الترتيب : الموقف الخامس والعشرون ، والموقف الخامس عشر ، والموقف الثامن عشر من كتابه السابق .

(٣) الموقف الرابع عشر من كتابه السابق .

(٤) الموقف الثالث عشر ، والثلاثون ، والثانى والثلاثون من كتابه السابق .

(٥) أنظر أيضاً :
Jacques Scherer: La Dramaturgie Classique en France, Paris 1959, P. 62-63.

والاستقلال والحرية المنشودة . وليست هذه القوة سلبية فى الموقف ، ولكنها وسيلة من وسائل شبوب الصراع فيه .

يضاف لذلك «قوة رابعة» هى القوة التى يطلب لها الخير المنشود ، أو المثال الوهمى أو الحقيقى . وقد تكون هذه القوة ممثلة فى صورة شخصية من الشخصيات قائمة بذاتها ، كما فى مسرحية «أندروماك» لراسين ، إذ المقصود بصراع الأم فى سبيل نجاتها من الزواج من «پيروس» هو حماية طفلها أستياناكس . وقد ينشد البطل — الممثل للقوة الأولى السابقة الذكر — هذا الخير لنفسه ، فيجمع فى صراعه بين القوتين : الأولى والرابعة ، كما فى المسرحيات العاطفية مثلاً . وقد تظهر الشخصيات الممثلة لهذه القوة الرابعة على المسرح . وقد لا تظهر ، ولكن ظلالها دائماً حاضرة أمام القارئ أو المشاهد ، كما فى حالة أستياناكس الطفل ، فإنه لا يظهر على المسرح فى مسرحية راسين ، ولكنه ظهر فى مسرحية «يوريبيدس» فى الموضوع نفسه ، محدقاً به خطر القتل ، يرجو من مينلاوس والدهر ميونه — وهى عدو أندروماك — أن يقيه الموت فى عبارات مؤثرة . وقد تحاشى راسين ظهور الطفل على المسرح ، لأنه من الوسائل الرخيصة فى إثارة المشاعر . ولا يظهر ما يمثل هذه القوة على المسرح فيما إذا كان الخير منشوداً للوطن مثلا .

و «القوة الخامسة» هى قوة الحكم ، أو القوة التى تزن الموقف ، وتميل كفته إلى ناحية من النواحى ، فيكون الحل . وقد تتمثل فى البطل ذاته ، أى القوة الأولى . وقد تتمثل فى الشخصية الممثلة للخير المنشود ، كالمحبوبة مثلاً . وأضعف صورها أن تأتى من خارج الشخصيات الرئيسية ، كتدخل الملك فى مسرحية «تارتوف» لموليير ، أو تدخل الآلهة فى بعض المسرحيات اليونانية . وكذلك إذا تدخلت الصدفة فى وضع حد نهائى للموقف .

وأخيراً تأتى قوة الأعوان أو المساعدين . وقد تتمثل فى شخص أو أشخاص تنضم إلى أية شخصية من الشخصيات الممثلة للقوى السابقة . فأعوان ياجو فى مسرحية «عطيل» مساعدون لقوى الشر المنافسة للبطل . والملك فى مسرحية «السيد» للشاعر الفرنسى كورنى مساعد للقوة الأولى أو البطل . وقد يؤدى حذف من يمثل هذه القوة حذفاً فنياً إلى اكتساب المسرحية روعة فنية ، حين يشيع فى جوها انتظار المساعد الذى لا يحضر ، أو العون الموهوم الذى لا وجود له . ومن المسرحيات الكلاسيكية مسرحية : «عدو المجتمع» ، لموليير ، وفيها يفقد البطل : «ألسيست» ثقته فيمن حوله ، لأنه شديد التعلق بالصدق والصراحة اللذين يفتقدهما فى مجتمعه ، ضائق الذرع بما يزخر به ذلك المجتمع من تقاليد النفاق والرياء التى تجعل من الرذائل فضائل سائدة . وقد فقد ألسيست ، بصفاته تلك ، كل معارفه وأصدقائه . ويهوله أن صديقه «فيلنت» مراء مخادع لا تربطه به صداقة حقيقية برغم المظهر . وأخيراً ينفر من حبيبته ومن الناس جميعاً ، ويعتزم الذهاب إلى مكان ناء تتوافر له فيه حرية الرجل الشريف . ومن القضايا الفنية المحببة لدى الرومانتيكيين أن يكون البطل وحيداً ودون عون ، ضد جميع القوى المتضافرة عليه . وأقرب مثل لذلك شخصية «شاترتون» فى مسرحية «شاترتون» لألفريد دى ڤينى . وقد صور «إبسن» العزلة المعنوية للبطل الطبيب «توماس ستوكمان» فى مسرحيته الرمزية الاجتماعية : «عدو الشعب» ويجرى الحدث فيها فى مرفأ صغير على شاطئ النرويج الجنوبى ، اكتُشف فيه منبع معدنى ، به سيصبح المرفأ فى عيش رغيد ، وستقام فيه حمامات الاستشفاء ليقصدها كثير من المرضى من كل الجهات . ويبدو الطبيب فى أول المسرحية فريسة أزمة من أزمات الضمير ، لأن تحليلاته أثبتت أن مياه المنبع موبوءة . وواجبه أن يكشف عن هذه الحقيقة التى تقضى على جميع آمال



إبسن

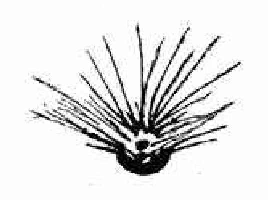
أهل هذا المرفأ . ويهدده أخوه الكبير « بيتر ستوكمان » ، حاكم المدينة ومثال الموظف التقليدى — بعزله من المنشأة وحرمانه من مهنته التى يكسب منها قوته إذا لم يلزم الصمت . ويناصره أولا بعض محررى الصحف ، ولكن لا يلبثون أن يتخلوا عنه مع رجال الأحزاب . ويجهر الطبيب لهم بالحقيقة ، وأنهم يردون مياها مسمومة ، ويلعن فيهم عبيد الحزبية الزائفة التى يشبه قادتها بالذئاب تطلب غذاءً لها من أفراد القطيع . ويتخلى قومه جميعهم عنه لحبه لتقرير الحقيقة ضد أطماع ذوى المصالح . ويتشاجر طلبة المدارس مع أبنائه بوصفه منبوذاً من المجتمع . وآنذاك يصر على أن يعلمهم فى بيته ، ليجعل منهم ومن الفقراء الذين يعالجهم بالمجان نواة المجتمع المنشود الطاهر من الأهواء والأطماع الباطلة .

وقد وضح مما قلناه أنا لا نقصد بحصر القوى الست السابقة أنه لا بد من ستة أشخاص ممثلة لها فى كل مسرحية ، إذ تبين مما سبق أن قلنا أنها قد تمثَّل بأكثر من ذلك ، كما أنه قد يُمثِّلُ شخص واحد فى المسرحية قوتين أو أكثر منها . وقد يحذف بعضها لغرض فنىٍّ فيزيد التصوير قوة . وكلما تعقدت الشخصيات فجمعت بين قوى نفسية متعددة منها كانت أغنى وأقوى موقفاً وأعمق صراعاً . فمثلا « هاملت » يمثل القوة الأولى والثانية والرابعة والخامسة مما سبق أن ذكرنا من قوى درامية . ذلك أنه الطالب للغاية ، وفى داخله نفسه أكبر عائق يمنعه من الوصول إليها ، ثم إنه فى نشدانه غايته يرجوها ويحرص عليها ويخافها ويرهبها معاً . وهو يرجوها من أجل ذاته ، وهو الحكم الأكبر فيها . وفى هذا كله غنيت نواحيه النفسية وتعقدت ودقت مسالكها . وكل تغيير أو تحوير فى وضع القوى السابقة وتمثيلها يتبعه تغير فى الموقف الدرامى . وفى هذا كله تنشأ أنواع من المواقف الدرامية يصعب حصرها . وهى كلها قائمة أساساً على شخصيات أدبية ممثلة للمواقف الدرامية المناظرة للمواقف الحيوية الاجتماعية . وقد تتبع بعض الدارسين حصرها فى أسسها الأولى السابقة ، ثم فيما يتفرع عنها بالتغير والتبديل والزيادة والنقصان ، فأوصلها إلى أكثر من مائتى ألف موقف[1] . ويمكن تتبع نظائرها فى القصة . ولا يهمنا هنا الاستقصاء ، فغايتنا هى بيان أن المواقف الفنية فى المسرحيات اجتماعية بطبيعتها . وما قلناه عن المسرحية يمكن أن يقال نظيره فى القصة . ومن ثم خطر العمل الأدبى فى هذين الجنسين الأدبيين وأهميته . فلا تتصور قصة أو مسرحية معزولتين فى مواقفهما عن المجتمع ، أو مقصودتين لذاتهما . ونكرر أننا فى بيان أنواع المواقف ، وشرحها نظرياً بقوى ممثلة فى الشخصيات ، لم نقصد إلى أن تكون هذه القوى معروضة فى عمل فنى عن طريق السرد أو التقرير ، كما هو واضح من الأمثلة السابقة . وإنما يصور الكاتب هذه القوى الإنسانية فى شخصيات حية ، متشابكة الصراع ، غير متوازية ، تجاه موقف عام يتمثل فى

(١) انظر :

Etienne Sourian: Les Deux Cent Mille Situations Dramatiques, Paris 1950.

البنية الفنية . وفيه تبين وجوه الصراع النفسى للشخصيات فى تفاعلها الحى مع الأحداث . فإذا قلنا بعد ذلك إن الكاتب عليه أن يصدق فى تصوير الموقف الذى يصوره ، بحيث تكون التجربة كاملة ، وأن يختار هذا الموقف بحيث يكشف عن جانب من جوانب الحياة التى يحياها جمهوره ممن يتوجه إليهم ، لم يكن فى قولنا تحكم فى عمله الفنى يفرض عليه فيه ما يمس حريته الفنية . وليكن الكاتب بعد ذلك صادقاً أصيلا فى الموقف الذى اختاره وصوره موضوعياً . ولا بد أن يشف الموقف العام فى عمله — الموضوعى الفنى — عن موقفه هو تجاه المجتمع والناس . فإذا قدر خطورة تغذيته وعى قرائه ، واحترم جمهوره فيما يوجه إليهم من دعوة تستشف حتما من خلال تصويره لما اختار من مواقف ، فإنه لا مناص له من أن يشارك فى تنمية الوعى الإنسانى فى عصره ، وتوجيه هذا الوعى توجيهاً رشيداً نحو فهم جوانب الحياة ، ومسائلها . وبذلك تكون الأعمال الأدبية مشاركة إيجابية من الكتّاب فى صنع تاريخ جيلهم . متعاونين فى ذلك مع قوى المجتمع الإيجابية الأخرى الممثلة فى العلوم العملية والنظرية ، على الرغم من بقاء التوجيه الأدبى فى مجال التصوير الفنىّ المحكم الذى بدونه لا يستطيع كاتب أن يقنع بقضاياه . فالأدب عمل يتطلب جهداً دائباً وضميراً إنسانياً وإحساساً بالمسئولية ، بوصفه دعوة حرة يتوجه بها الكاتب إلى جمهور حر يحترمه فى دعوته ، ويصور له المواقف أعمالا خالقة ، مرتبطة بالعصر وقضاياه . وهذا هو أدب العمل أو أدب المواقف . أما أدب الفن للفن فإن أصحابه شهداء الاستهلاك المحض ، لا يغوصون فى مواقفهم فى وعى عصرهم ، ولا يعبأون بتصوير المواقف الحية الإيجابية فيه ، وينسون أن الكاتب لا يكتب أبداً لنفسه ، وأن عمله صلة بينه وبين جمهور يجب عليه أن يحترم معانيه الإنسانية . وهؤلاء يعدون الأدب مقدساً بقدر انصرافه عن الحياة . ويتحاشون على الأخص أن تكون لهم فائدة . ولا معنى للحرية التى ينادون بها إلا حرية الاستهتار . فالأدب حين لا يعلم شيئاً ولا يعكس صورة صادقة لحياة العصر ، ينأى عن جوهره الاجتماعى فى طبيعته التى ترمى ضرورة إلى تصوير المواقف الحية ، فيكون مهدداً بالموت ، أو يحيا حياة عابثة أفضل منها الموت . وقد قصرنا مقالنا على المواقف فى المسرحية والقصة . أما الشعر فلنا فيه رأى آخر .



9 me Année No. 437

بدل الاشتراك عن سنة
ص
٦٠ في مصر والسودان
٨٠ في الأقطار العربية
١٠٠ في سائر الممالك الأخرى
١٢٠ في العراق بالبريد السريع
١ ثمن العدد الواحد
الإعلانات
يتفق عليها مع الإدارة



ARRISSALAH
Revue Hebdomadaire Littéraire
Scientifique et Artistique

Lundi - 17 - 11 - 1941

صاحب المجلة ومديرها
ورئيس تحريرها المسئول
احمد حسن الزيات

الإدارة
دار الرسالة بشارع السلطان حسين
رقم ٨١ — عابدين — القاهرة
تليفون رقم ٤٢٣٩٠

العـــدد ٤٣٧ « القاهرة في يوم الإثنين ٢٨ شوال سنة ١٣٦٠ — الموافق ١٧ نوفمبر سنة ١٩٤١ » السنة التاسعة

الفهـــــرس

أدب اليوميـــات

للأستاذ عباس محمود العقاد

(١) ... هل تكتبون مذكرات يومية ، أو هل في نيتكم كتابة مذكرات أو تدوين ترجمة لحياتكم الحافلة كما يفعل كتاب الغرب ؟ وهل لا توافقونني على أن كتاباً كهذا تصفون فيه ما صادفكم من عقبات وما تغلبتم عليه من الصعوبات ، وتقصون فيه ما لا يعرفه الكثيرون عن حياتكم الشخصية والأدبية والسياسية يكون درساً مفيداً لشبان هذا الجيل والأجيال المقبلة ؟

(٢) هل معنى عدم إقدامكم على الزواج إلى الآن أن الحياة الزوجية تقيد رجل الفكر أو تشغله عن أداء رسالته ، أم أنكم لم تهتدوا إلى المرأة التي ترونها المثل الأعلى لزوجة المفكر ؟

(٣) لكل إنسان أماني وآمال ومطالب ، ومطالب من عاش لا تنتهي ... وهي تختلف باختلاف الأحوال والأيام ؛ ولكن ترى ما هي أعظم أمنية تتوقون إليها في الحياة ؟

(الأسكندرية) أحمد عبد اللطيف الخضراوي
بالمعهد البريطاني

* * *

هذه فقرات من رسالة وصلت إليّ من الأديب صاحب الإمضاء المتقدم ، وفي الجواب عن بعض أسئلته ما يصح أن

يشترك فيه حضرات القراء ، لأنه من موضوعات الكتابة العامة التي تطرق في الكتب والمجلات

وأول هذه الأسئلة سؤاله عن المذكرات اليومية وما أدونه منها الآن أو بعد حين

وجوابي عن هذا السؤال أنني بدأت حياتي الأدبية — منذ الدراسة الأولى — بكتابة المذكرات والتعليقات على ما أطالع وأشاهد في كل يوم ، وإنني لم أنقطع عن كتابة هذه المذكرات إلا في السنوات الأخيرة التي لا تتجاوز خمس سنوات

فأول كتاب صدر لي هو « خلاصة اليومية » واسمه يدل عليه . فقد كان تلخيصاً لما أثبته في مذكراتي اليومية من الآراء والملاحظات والأصول التي أتناولها بالتوسع إذا خصصتها بالكتابة

ثم ألفت كتابي « ساعات بين الكتب » وهو غير الكتاب الذي طبع بعد ذلك بهذا العنوان . فإنما كان الكتاب الأول تعليقات على القراءات التي تفرغتُ لها وأنا مقيم في أيام الحرب الماضية بأسوان ، ولم يكن مجموعة مقالات أو فصول نشرت في الصحف كالكتاب الذي يحمل الآن هذا العنوان

لكن المذكرات اليومية نوعان وليست بنوع واحد ؛ فهذا الذي ذكرته مقصور على شئون الفكر والقراءة كأنه فصول صغيرة أو موضوع متفرق في عدة صفحات ، وهو النوع الذي أكثرت من الكتابة فيه ، وعندي منه الآن مجموعة صالحة في انتظار الطبع كما هي ، أو في انتظار التوحيد والتأليف ، لأنها تصلح لهذا وذاك

أما النوع الآخر وهو المذكرات عن حوادث الحياة وعوارضها فلم أشرع في الكتابة فيه إلا مرة واحدة طالت بضعة شهور ؛ ثم مزقت ما كتبت وأحرقته ولم أعد إلى تجربة الكتابة في هذا النوع مرة أخرى ، ولعلي لا أعود

ولكني لا أحكم على أدب اليوميات كله بالتمزيق والإحراق من أجل أنني اضطررت إلى تمزيق ما كتبت وإحراقه ؛ لأن أسبابي غير أسباب الآخرين ، وموانعي غير موانعهم ، والمحظورات التي أتقيها غير المحظورات التي يتقونها

فالواقع أنني من أرغب الناس في قراءة اليوميات والانتفاع بها ، وهي في اعتقادي أنفع القراءات للمؤرخ والمستطلع لأحوال الأمم وسرائر النفوس ، ولا سيما المكتوب منها بخلوص نية لا يشوبها التكلف والرياء ، ومعظم كتاب اليوميات ممن يتوخون خلوص النية وصدق الرواية عند ما يخلون إلى صفحاتهم الخفية ، لأن المسألة عندهم « ظاهرة نفسية » أشبه بالتوجه إلى محراب الاعتراف ، وكأنهم يخففون أعباء ضمائرهم بإلقائها عنهم في صفحات مسجلة يرجعون إليها ويؤمنون بصدقها وأمانتها ، كما يخفف الإنسان أعباء ضميره بالإفضاء إلى صديق أمين ؛ فهم مسوقون إلى صدق الكتابة بهذا الشعور العجيب الذي لا يستريح إلى غير الأمانة ، وفي هذه الراحة ضمان للقارئ أو ضمان للحقيقة أقوى من ضمان المحاسبة والبينات

واليوميات أدب مستفيض في اللغات الأوربية عامة وفي مقدمتها اللغة الإنجليزية ، وهذا الأدب موضع دراسة المؤرخ والناقد النفساني ، والفيلسوف ، والباحث الملي ، وكل من تعنيه سير الجماعات والأفراد ؛ يشتركون في دراسته وبحثه تارة لبيان الأسباب التي تدعو الناس في فترة خاصة من الزمن إلى تدوين مذكراتهم والمكوف على أسرار ضمائرهم بمعزل عن الجماهير وشواغلهم العلنية ، وتارة لتحقيق الوقائع واستكشاف دخائل الرجال ، وتارة أخرى للمقابلة بين أحوال الجو في البقعة الواحدة بين زمان وزمان ، ويأتون في جميع هذه التعليلات والتخريجات بما يلذ الوقوف عليه ويفيد !

وما من كاتب يوميات في الحقيقة إلا وهو ظاهرة نفسية كثيرة البدوات والغرائب ، كثيرة الجوانب التي تتعلق بها مباحث النفسانيين والحكماء . وقد أشرت إلى طرف من ذلك في مقدمتي للجزء الثالث من مذكرات أحمد شفيق باشا رحمه الله حيث قلت عن يوميات صمويل بيبز Samusl Bepys أنها موضع الحيرة عند بعض النقاد ، « فلا هم قادرون على أن يجزموا بأنه كتبها لنفسه ، لأن الإنسان لا يكتب كل هذه المجلدات وكل هذه الحوادث ليطلع عليها وحده ، ولا هم قادرون على الجزم بأنه كتبها للأجيال المقبلة ، لأنه كشف فيها أسراراً عن سيرته وسيرة أقربائه ، كان معروفاً أنه يخفيها أشد الإخفاء ويود لو يتعقبها بالمحو والنسيان »

ثم ضربت لذلك أمثلة شتى منها أن مسألة من المسائل البيتية

كدرته فأتلف جميع أوراقها وأسانيدها ثم عاد إلى مذكراته فدون فيها جميع تلك الأوراق والأسانيد بأقصى ما استطاع من إسهاب وتفصيل !

هذا هو العجب، وهذا هو موضع التأمل والدراسة ، وهذا الذي يجعل اليوميات مرجعاً صادقاً لدارس الحوادث ودارس الأخلاق .

فأنا لا أدين أدب اليوميات كله لأنني أحرقت يومياتي ولم يخطر لي أن أعيد التجربة مرة أخرى

وإنما يباعد بيني وبين كتابة اليوميات أمران كلاهما حقيق بالإثبات لأنهما أيضاً من ظواهر النفسيات وظواهر الفترة التي عشت فيها

وأول الأمرين أنني غير مطبوع على التوجه إلى محراب الاعتراف ، لأنه ضرب من الاستغفار لا أستريح إليه ، أو لأنني أدخر لنفسي خفاياها وأنزهها عن البوح بها لأحد غير مستثنٍ من ذلك إلا القليل

فالمسألة التي تلعج خاطري وتثير شعوري وتتسرب إلى أعماق ضميري ليس مصرفها عندي أن أسجلها كما هي أو أفضي بها إلى أذن سامع قريب ، وإنما مصرفها أن أعبر عنها في الشعر والكتابة ، وأن أعرضها للتحليل والتقليب على وجوه شتى . فإذا حللتها واستخرجت معناها فقد استرحت منها وفتحت مغالقها ولم يبق فيها عندي موضع للمعالجة والاستقصاء

ورب كارثة نفسية من المقيمات المقعدات تسكن كما يسكن البحر الهائج في لحظة واحدة ساعة انتهائي إلى مقطع الرأي فيها ، أو ساعة علمي بما ينبغي أن أقابلها به من عمل . وهذا الذي ينوب في طبيعتي مناب الإفضاء والبوح وما أسميه التوجه إلى محراب الاعتراف

أما الأمر الثاني الذي دعاني إلى إحراق يومياتي فهو راجع إلى حوادث الفترة التي نعيش فيها لا إلى البواعث الخلقية

وخلاصته أنني دونت تلك اليوميات لأستعين بها على تاريخ الفترة وتحليل أخلاق رجالها . ثم رأيت في أثناء الثورة الوطنية وبعدها بقليل أن ملفقي التهم ومدبري المكائد يستعينون بأمثال هذه اليوميات على طبخ القضايا وإحراج الأبرياء ، وظهر لي أن إثبات ملاحظاتي على رجال الفترة من العسر بمكان مع تعرض اليوميات للمصادرة والسؤال ، فآثرت إحراقها أيام اشتداد المحاكمات والمصادرات وأحرقت معها رسائل شتى وصوراً وأوراقاً لها في حياتي الخاصة أثر لا يزول ، وفاتني بإحراق هذه وتلك نفع كبير في مراجعة الحوادث التاريخية وصيانة الذكريات النفيسة ، ولكنه أقل من الضرر الذي كنت متعرضاً له ومعرضاً له غيري لو أبقيت عليها وحدث ما كنت أتوقعه بسبيلها

على أنني ودعت كتابة اليوميات ولكنني لم أودع كتابة المذكرات أو كتابة ما يقول عنه الأديب صاحب الخطاب أنه قصة من الحياة الشخصية والأدبية والسياسية تكون درساً مفيداً لشبان هذا الجيل والأجيال المقبلة

ففي نيتي وأمام ذهني كتاب كبير أكسره على أجزاء منفصلة وأفرغ كل جزء منه لناحية مستقلة تتناول حياة الأديب وحياة الصحفي والنائب والسياسي معاً وحياة الإنسان في خاصته وعامته وحياة الباحث عن نفسه وكونه وإلهه وسائر ما يتصل بالعقيدة والسريرة الدينية

ويخيل إلي أنني لو فرغت سنة واحدة مكفي المؤونة استطعت أن أفرغ من أجزاء هذا الكتاب كلها بغير عناء كبير ، لأن أصوله وموضوعاته قلما تحوجني إلى مراجعات تفصيلية بعيدة من الذاكرة والوجدان

* * *

تلك كلمتي الموجزة في اليوميات ، وما كتبت منها وأنوي أن أكتب بعد حين

أما سؤال الزواج ، فقد أجبت عنه في (الرسالة) جواباً يغني فيه الإجمال عن الإسهاب ، وكل ما أزيده هنا أنني أستغرب المصادفة التي ساقت إلى أربعة أسئلة في شأن الزواج خلال شهر رمضان ، وإن كان أحدها لا يستغرب في وقت من الأوقات ، لأنه مزمن قديم يأتي من السيدة الوالدة على غير ميعاد ! فهل شهر رمضان — وما يعقبه من أفراح الأعياد — هما المسئولان عن مصادفة الأسئلة الثلاثة الأخرى ؟

وأما أمنيتي التي يسألني الأديب عنها سؤاله الأخير ، فلعلها لا تشرح في ذيل هذا المقال ، وأحرى بها أن تؤجل إلى مقال قريب ، لأنني لا أطرق منها جانباً يخصني دون غيري ؛ بل أطرق منها ما يصح أن يمتد إليه كل بحث وينظر فيه كل ناظر

عباس محمود العقاد



أدوات الفروسية في الشعر الجاهلي

نجيب كيالي (*)



تمهيد:

تطرح كثرةُ الشعر الذي قيل في الفروسية وأدواتها خلال العصر الجاهلي سؤالاً ابتدائياً هاماً عن سبب تلك الكثرة قياساً إلى موضوعات أخرى لم تحظ بالالتفات إليها بالقدر نفسه(١).

والجواب الذي يأتينا على كف البساطة هو أنَّ ذلك العصر عند العرب كان عصرَ الفروسية بامتياز، فالعوامل التي تؤدي إليها وُجدت جميعاً في تربته، وفرسانُ العرب الذين ملؤوا الآذانَ والقلوب بأخبارهم عاشوا فيه كدريد بن الصِّمة، وعمرو بنِ كلثوم، وعنترة العبسي، ونحن في أيامنا هذه نشتاق إلى هؤلاء، فنفتح نافذةَ التاريخ لنطلَّ عليهم، ونشحنَ أرواحَنا بقبسة من نار عزائمهم وفضائلهم.

إلا أننا يجب أن نعترف بأنَّ عصرهم لم يكن عصراً وردياً، فقد تجاورتْ فيه المتناقضات: أفراحُ النصر إلى جانب الهزائم، اليسر إلى جانب العسر، الرحمة إلى جانب القسوة.

لقد وجد الجاهليون أنفسَهم عالقين في شراك الحرب، فغيابُ الدولة التي تبسط جناحَ القانون على الجميع، وشحُّ الماء، وقلةُ الخيرات، ودولابُ الثأر الذي إذا دار لا يتوقف، هذه كلُّها عوامل وضعتهم على طريقِ القتال، وإذا كان صحيحاً أنهم تغنوا ببطش الأسلحة، وقاتلوا بضراوة، فليس هذا ولا ذاك دليلاً على أنهم دمويون أو من أبناء الذئاب، بل من الواضح أنهم

(*) عضو جمعية أدب الأطفال في اتحاد الكتاب العرب.

(١) تحدث عن الفروسية وأدواتها ما يقرب من مئة وخمسين شاعراً جاهلياً.

كانوا يحنُون إلى حياة السلم هم وأسلحتهم، لكنَّ البدءَ بالسلم وتوطيده وضمانَ استمراره كانت يومئذ من عظائم الأمور.

من هذه المشقات وُلدتْ نبتةُ الفروسيةِ كما تولد زهرة بيضاء من صخرة عجفاء، وإذا كان معناها يوحي بركوب الفرس والقتال أولَ ما يوحي، فإنَّ أفقَ الكلمة يتضمن أيضاً الدلالةَ على القيم الرفيعة من حمايةٍ للضعيف، وترفُعٍ عن الكذب والدناءة والمراوغة، ونكرانٍ لــــ(الأنا) مقابل خدمة الجماعة متمثلةً في القبيلة عصرئذ، وقد تتمثل الجماعة في العرب كلِّهم إذا كان العدو خارجياً يهدد الأرضَ العربية التي يأنف ترابُها أن تدوسه أرجلُ الغرباء.

أعتقد أن المؤلفين العرب لم يُقصِّروا في حق (الفروسية)، فكتبوا عنها قديماً وحديثاً كتبــاً كثيرة، وألقى الأساتذةُ في الجامعات محاضراتٍ شتى، وحاولوا جميعاً نفضَ الغبار عن هــذه الجوهرة التي تزهو ببريق خاص بين جواهر تراثنا.

وأنا في هذه الدراسة الصغيرة سأحاول أن أستنطقَ الشعرَ الجاهلي لأتحدثَ عن جانب هام من جوانب الفروسية هو أدواتها من سيف ورمح وحصان وقوس وسوى ذلك آملاً أن تنطوي دراستي على شيء نافع، وأن تحمل بعضَ الجديد في ثناياها.

أما خطتي فيها، فأنا بعد التمهيد سأقسمها قسمين:

الأول: رؤية الشعراء للأدوات المذكورة، وهم يومئذ تَرجمانُ عصرهم وعينُه التي يــرى بها، وقلبه الذي يشعر به، وقد ميَّزتُ في رؤيتهم بين منظورات ثلاث: هي المنظور الوصفي لأدوات الفروسية، والمنظور الوظيفي، والمنظور الإنساني، كما أفردتُ لمسألة التدريب على هذه الأدوات فقرةً خاصة لما تتمتع به من أهمية فائقة، وأفردتُ فقــرة أخــرى لـــــ(أدوات الفروسية وأخلاق الفارس العربي) محاولاً كشف العلاقة بين الجانبين.

القسم الثاني من الدراسة: خصصتُه للحديث عن بُنية الفن الجميل.. فــن الشــعر الــذي استعمله الشعراء وهم يتناولون أدوات الفروسية، واستطاعوا من خلاله أن يحيطوا أشعارَهم بجاذبية فنيَّة جعلتْها محببةً إلى النفوس وخالدةً في العصور.

ولعل من الضروري أن أنوِّه بأنني- رغم إعجابي بما فعله الشعراء في هذا الأمر كلِّــه- وجدتُ نفسي أوجِّه بعضَ وخزات النقد إليهم، وأنا أتناول منظورات الرؤية، وهذه الوخزات مبعثُها المحبةُ وصدقُ الدارس مع موازينه، وعموماً فإنَّ تراثنا الشعريَّ العربي يحتاج إلــى عَرضه على عين العقل، ونقده إذا كنا نحبه حباً راقياً، ونسعى للاستفادة من كنوزه.

أدوات الفروسية والشعراء الجاهليون:

في الرؤية:

عايش الشعراء الجاهليون الفروسيةَ العربية التي ملأتْ بلادَهم بعطر الرجولة والشهامة، وكثير منهم مارسها، وفي قصائدهم نجدهم يتحدثون عن أدواتها من جوانب كثيرة، تظهر فيها



رؤيتهم للأدوات المذكـــورة، ويمكن أن نميّز في تلك الرؤية بين أقسام ثلاثة بارزة، هـــي: المنظور الوصفي، المنظور الوظيفي، المنظور الإنساني.

الشعراء والمنظور الوصفي:

قدَّم شعراءُ الجاهلية توصيفاتٍ لأدوات الفروسية وعلاقةِ المقـاتلين بهـا، ومـن خـلال توصيفاتهم نستطيع أن نطّلع على جانب هام من مزايا الأسلحة في أيامهم، إلا أن الهدف ليس الإحاطة بتلك المزايا، فالشعر ليس متحفاً حربياً ولا مجلةً عسكرية مصوَّرة، لكنَّ الهـدف أن نُكوِّن صورةً عن الأدوات التي نعنيها، ونفهمَ دورَها في الفروسية وفي حياة أجدادنا، وكيف استثمروها للمحافظة على بقائهم، ومن الملاحظ أن الشعراء ميَّزوا فيها بين نوعين بـارزين هما: الأسلحة، والخيول.

الأسـلحة

تحدثوا بلسان الشعر عن:

١- **قوتها وفتكها:** فالسيف بتار، والرمح سريع الاختراق، والقوس بارعـة فـي إصـابةِ الهدف أيَّما براعة، وهكذا.. فأسلحتهم موضعُ ثقتهم وفخرهم، وهي بفاعليتها الممتازة تُشـكّل لقلوبهم وسادةً من الأمن والأمان، فيقيمون في الأماكن الخطرة بارتياح، وكأنهم يقيمون فـي قلعة حصينة، قال ربيعة بن مقروم:

وثغــرٍ مَخــوفٍ أقمنــا بـــه ... يهــابُ بـــه غيـــرُنا أن يقيمـــا[1]

جعلنـــا الســـيوفَ بـــه والرمـــاحَ ... معاقلَنـــا والحديـــدَ النظيمـــا

وقال الحصين بن الحمام المُري متحدثاً عن فعَّالية السيوف في أيدي الفرسان من قومه:

صبرنا، وكان الصـبر منـا سـجيةً ... بأسـيافنا يقطعْـنَ كفـاً ومعصـما

يُفلِّقن هامـاً مـن رجـال أعـــزةٍ ... علينا، وهم كـانوا أعـقَّ وأظلمـا[2]

إلا أنَّ حديثهم عن القدرات القتالية لأسلحتهم- وتسمى فـي عصـرنا المزايـا التعبويـة للسلاح- لم يكن حديثاً يقوم كلُّه على الدقة والمصداقية، بل جنحوا في بعضه إلى المبالغـة، ومبالغتهم جاءت أحياناً من العيار الثقيل، ومن الملاحظ أن هذا النوع من المبالغة امتد فـي أشعارهم من الفخر إلى المدح، ففي الفخر اختالوا ببطش سلاحهم الذي لا يماثله سلاح آخر، وفي المدح جعلوا للأبطال أسلحةً فتكُها يثير العجب، في الفخر مثلاً يختال الشاعر المـزرد

(١) ثغر: مكان خَطِـر قد يأتي منه الأعداء.

(٢) يُفلِّقن: يشققن، ويشطرن.

اختيالاً عريضاً بسيفه الذي يشطر الخوذةَ الحديدية، واسمها يومئذ(البيضة)، بل إنه يشطر الجمجمةَ نفسها، ويبلغ الكتفَ التي تحتها:

وأملسَ هنديّ متى يعلُ حدُّه | ذرا البَيض لا تسلمْ عليه الكواهلُ

وفي المدح يصف(ذو الأصبع العدواني) سيفَ بطل يقطع العظمَ بسهولة أو بمنتهى السهولة، وكأنه منشار كهربائي من عصرنا:

إما ترى سيفه، فأبيضُ قطّ | صَّالٌ إذا مسَّ مُعظَماً قطعا[1]

أظن أن الشعراء انساقوا إلى هذه المبالغات بوعي أو دون وعي بدافع من العاطفة والحماسة، فحبهم الجارف لأسلحتهم جعلهم لا يعرفون حدودَ قدراتها الحقيقية، وقد تكون لمبالغاتهم دوافعُ أخرى أكثرُ وجاهة كإرهاب الأعداء، واكتساب مزيد من الروح المعنوية لأنفسهم أو لرفعِ شأنِ الممدوح الذي أثار إعجابهمَ.

٢- صُنعها الجيد من معدن صلب أو خشب ممتاز: لم يكتف الفارس العربيّ بأن يحمل سلاحاً، بل كان حريصاً على أن يعرف معدنَه وأصلَه وفصله ليطمئن إليه من جهة، ويتباهى به من جهة ثانية.

والسلاح في ذلك العصر إما أن يُستورد من بلاد أخرى كالسيوف الهندية، وإما أن يُصنع محلياً بأيدي مختصين كالرماح السمهرية والردينية، وإما أن يقوم بصنعه المقاتل نفسه كالأقواس، وبعضهم(يذكر لنا قصة طويلة شائقة مثيرة تذكرنا بأفلام المغامرات، يصف فيها ما كابد من جهد ومصاعب حتى توصَّل إلى الشجرة التي أخذ منها قوسه، حيث كانت في قمة جبل عال تحيط به صخور ملساء صلبة أدمتْ يديه ورجليه)[2] وكانوا يُفضّلون شجرَ النبع النابتَ في أعالي الجبال لصناعة الأقواس، حيث يشرب ذلك الشجر من القطرات الأولى لماء السماء، وله من الشمس نصيب أكثر من غيره، ها هو أوس بن حُجر يقول:

ومبضوعة من رأس فرع شظية | بطود تراه بالسحاب مجلَّلاً[3]

فأبصر ألهاباً من الطود دونه | يرى بين رأسَيْ كل نيقين مَهْبلا[4]

وقد أكلتْ أظفارَه الصخرُ كلما | تعيَّا عليه طولُ مرقىً تسهَّلا

(١) قصَّال: شديد القطع- مُعظماً: موضع فيه عظم.

(٢) شعر الحرب في العصر الجاهلي- د. علي الجندي – ط٣ – الناشر: مكتبة الجامعة العربية- بيروت ١٩٦٦ – ص ١٣٦ – المقطع بتصرف.

(٣) مبضوعة: مقطوعة – طود: جبل – مجلّل: مغطًى.

(٤) ألهاب: وديان عميقة بين الجبال – نيقين: النيق: أعلى موضع في الجبل – مهبلاً: مَهوى.

فما زال حتــى نالهــا وهــي مشــفق ... على مــوطن لو زلَّ عنــه تفصَّــلا[1]

تبدو القصة السابقة على قدر من الواقعية، لكنَّ تفاصيلها لم تخلُ مــن لمســات الغلــوّ أو الخيال، ولا سيما إذا قرأناها كاملة حيث يصادف بطلها راعياً يحذره مــن مخــاطر تسـلّق الجبل، غير أنها بنسيجها الذي تجاور فيه خيطا الواقع والخيال صارت أقــربَ إلــى قلـب السامع.

٣- طريقة حَمْلها: لم يغب هذا الجانب عن اهتمام الشعراء رغم أنه قد يبدو ثانوياً، فالتفتوا إلى وصف طرائق العرب في حمل سلاحهم، ولا سيما السيف والرمح، وهم بهذه الطرائــق يتميزون عن الأمم الأخرى كما يتمايزون فيما بينهم أحياناً، فالسيف يُعلّق بسير جلدي علــى الكتف اليمنى، ينحدر على الصدر إلى الخاصرة اليسرى، والرمح اختلفت القبائل في طريقة حمله، فبعضها كان ينصبه عمودياً في الهواء، كأنه ربوة، وبعضها كان يضعه على كاهــل الخيل بشكل عرضي، وبعضها كان يجعل سنانه نحو الأمام موازياً لخدود الأحصــنة، وقــد أشار النابغة الذبياني إلى أن الغساسنة كانوا يستعملون الطريقة الثانية بقوله:

لهــن علــيهم عــــادةٌ قــد عرفنَهــا ... إذا عُرِّض الخَطيُّ فــوق الكواثــبِ[2]

ومع عناية الشعراء بوصف طرائق حمل السيوف والرمــاح اعتنــوا بوصــف أســاليب صيانتها، وكيفية تلميعها.

٤- مكانتها عند الفارس: هي جزء من نفسه، تربطه بها علاقة حميمة، ولا عجــبَ فــي ذلك، فهذه الأسلحة سيفاً كانت أو رمحاً أو قوساً تُبرز شجاعتَه ومهارتَه الحربية، وتحميه من شر أعدائه، ولم تكن العلاقة بين الفرسان وبين أسلحتهم مقتصرةً على زمن الحرب، فقد كانوا حريصين على ملازمتها ليلاً ونهاراً خوفاً من مباغتة عدو أو حيوان مفترس.. وهكذا انفتحت الصلةُ بين الجانبين على الود والتعايش، وما يسمى بــ(استئناس الشيء).. حتى إنَّ بعضــهم أطلق على سيفه أو رمحه اسماً خاصاً، وكأنه بالنسبة إليه مخلوق حي، ربما يحادثه أو يناديه في وقت الشدة، وربما يتشاوران(المقاتل وسلاحه) في خطة القتال أو يتبادلان المواقع، فيغدو السلاح ناصحاً ومعلّماً يجود بالحنكة على صاحبه.

ووصلتْ مكانة السلاح عند الفارس العربي إلى حدّ لا يخطر على بال، فقد يصبح أقــربَ إليه من الزوجة نفسها، فلا يفارقه حتى في فراشه، قال امرؤ القيس:

أيقتلنــي والمشــرفيُّ مضــــاجعي ... ومسنونةٌ زُرق كأنيــاب أغــوالِ؟![1]

---

(١) تفصّلا: تمزّق جسده، وتبعثرتْ أجزاؤه.

(٢) الخطيّ: الرمح – الكواثب: أكتاف الخيل.

وهو عنده ثروة تعادل المالَ والدنانير، فإذا امتلك العربيُّ سلاحاً عدَّ نفسه غنياً، بل إنَّ بعضهم رأى السلاحَ فوق المال، لأنه يحرسه، ولأنه يأتي به عن طريق الغنائم.

بعد هذا هل يكون مدهشاً لنا أن نعلم بأنَّ الأسلحة لديهم شملها مفهومُ الميراث، فكانت تنتقل من الآباء إلى الأبناء لتعيش بين جيلين؟ وقد صرَّحَ عروة بن الورد بأنه لن يترك للوارث سوى السيف والدرع والرمح والمغفر والحصان:

وذي أملٍ يرجو تراثي وإنَّ ما	يصير له منه غداً لقليلُ
ومالي مالٌ غيرُ درعٍ ومغفرٍ	وأبيضُ من ماء الحديد صقيلُ[٢].
وأسمرُ خطيٌّ القناة مثقَّفٌ	وأجودُ عريانُ السراة طويلُ

وقد يجعل العرب سلاحَهم ميراثاً لمن يثقون بهم من أولادهم دون الآخرين، فقد رُوي أن حُجراً ملكَ كندة عندما أشرف على الموت بعد طعنة قاتلة سددها إليه أحدُ الناقمين على حكمه أوصى بأن يُعطَى سلاحه للأكثر صبراً وعزيمة من أبنائه.. ذاك الذي يتلقى خبرَ موته، فلا ينهار ولا يضطرب، وكان هذا الأصبرُ امرأ القيس سلطانَ الشعر في الجاهلية، وسلطانَ الترحال، والضياع[٣].

٥- دورها في النصر: وصف الشعراء بأسَ الأسلحة في ميادين القتال من حصد السيوف للهامات، واختراق الرماح للضلوع، غير أنَّ أمر النصر ليس موكولاً إليها في خاتمة المطاف، نعم، فعلى الرغم من اعترافهم بأهمية الأسلحة إلا أنَّ الفارس وصلابةَ عزيمته أهمُّ منها، فالقتال عند فرسان العرب في المقام الأول جراةُ قلب، ومهارة، وانقضاضٌ على الموت نفسه، ومنازلةٌ للبطل المهيب المدجج بالسلاح.. بطل بدا - مع كثرة سلاحه- صنديداً لا يهرب ولا يستسلم، ومما قاله شاعر عبس عنترة في وصف واحد من هؤلاء:

ومدجَجٍ كره الكماةُ نزالَه	لا ممعنٍ هرباً ولا مستسلمِ[٤]
جادتْ له كفي بعاجل طعنة	بمثقَّف صَدْقِ الكُعوب مُقوَّمِ[٥]
فشككتُ بالرمح الأصم ثيابَه	ليس الكريمُ على القنا بمحرَّمِ
فتركتُه جَزرَ السباع ينشنه	يقضمْنَ حسنَ بنانه والمعصمِ[١]

---

(١) المشرفيّ: السيف – المسنونة الزُرق: السهام.

(٢) المغفر: زرد ينسجونه لحماية الرأس.

(٣) الفروسية في الشعر الجاهلي- نوري حمودي القيسي – ص ١٦٦، ١٦٧.

(٤) المدجج: الكثير السلاح – الكماة: الأبطال.

(٥) الكعوب: عُقَد في الرمح.

الخيـول

اهتم الشعراء بهذا النوع من أدوات الفروسية اهتماماً فائقاً، وقصائدهم في الخيل أغنيـاتٌ رائعة صفا فيها البيان، وكشف القلب عن أروع مكنوناته نحو هذه المخلوقات التي تتسم بالقوة والوفاء والتفاني، وتسهم في صنع النصر للفرسان، وقد تحدثوا عنها من نواحٍ كثيرة، وربما من الأدق أن نقول: إنهم لم يتركوا من أمرها كبيراً ولا صغيراً إلا شملوه بحديثهم، من ذلك أنهم تناولوا:

* أحسابَها وأنسابها.
* أوصافَ أجسامها قطعةً قطعة.
* حركتَها في السلم، وعند الكر والفر، وفي الصيد.
* الأسماءَ التي أُطلقتْ عليها كـ(المزنوق) حصان عامر بن الطفيل، و(الأبجر) حصـان عنترة.
* تكريمَها بالذكر، فقد جعلوا صاحبَها تابعاً لها أحياناً، كأن يقال: فارس الجون، وفـارس الضحياء.
* الفرحَ العظيم بما تلده إناثها حتى قيل: كان العرب لا يهنئون إلا بغلام يولد، أو شـاعر ينبغ أو فرس تُنْتَج. [٢]
* خدمةَ الفرسان لها بأنفسهم، وتباهيهم بذلك.
* إيثارَها بالغذاء الجيد على الزوجة والولد، وكانوا يسقونها الحليـب، ويطعمونهـا فـي الشتاء قديد اللحم.

وترتفع درجة الحميمية بين الفارس وحصانه في الحرب حيث يصبح الاثنـان مهـددين بالموت، يواجهان امتحانَ الخطر والصبر. لقد قدَّم الشعر العربي نماذجَ باهرة لهذه العلاقـة التي تستحق دراسة خاصة لما فيها من أبعاد ومدلولات كثيرة غنية كالاندماج بين الطرفين، ورأفةِ الانسان بالحيوان، وقسوةِ الحرب التي ترخي بثقلها على كل منهما، ومن تلك النماذج ما صوَّره عنترة واصفاً التواصلَ الوجداني بينه وبين جواده، فهو يدرك ما في قرارةِ نفـس الجواد من عناء بعد معركة ضارية غطَّاه من خلالها ثوبٌ من الدماء، ويدرك حاجـةَ ذلـك الجواد للبوح والشكوى مما يلاقي لا بالدموع والحمحمة فقط، وإنما بالكلام أيضاً لـو كـان قادراً عليه:

مازلتُ أرميهم بثغرة نحره ... ولبانه حتى تسربلَ بالدم[١]

---

(١) جزر السباع: طعام لها.

(٢) تُنْتَج: تلد.

فازورَّ من وقــــع القنــا بلبانــه   وشكــــا إلــيَّ بعبــرة وتحمحــم[٢]
لو كان يدري ما المحــاروةُ اشــتكى   ولكان لــو عــلم الكــلامَ مكلِّمــي

بعد هذا كلِّه لم تقف مكانة الخيل عند حد في نفوس الفرسان، وإنما ظلت تعلو مع تنــامي مفهوم الفروسية وازدياد الفرسان، ولهذا غدا وصفُها موضوعاً شعرياً بارزاً تفوَّقَ في أهميته على وصف النساء، ولمعَ في هذا الموضوع عدد من الشعراء تساقطتْ حول أسمائهم نجــومُ الإعجاب والمحبة، فتبعتْهم الآذان كما تتبعُ العيونُ أبطالَ الرياضة ومشــاهيرَ الغنــاء فــي عصرنا، من هؤلاء أبو دؤاد الإيادي، والطفيل الغِنوي، والنابغة الجعدي، وقد دفع التنافسُ في هذا الأمر بعضَ الشعراء إلى أن يحاول جمعَ كلِّ ما تتمتع به الخيل من محاسن فــي بيــت واحد[٣]، قال أحدهم:

وقد أغتــدي قبــل ضــوء الصــباح   وورد القطــا فــي الفــلاة كثــاثْ[٤]
بصــافي الــثلاث، رحيــبِ الــثلاث   قصــيرِ الــثلاث، طويــل الــثلاثْ

ولا شك أن القارئ المعاصر يقف مدهوشاً ومبتسماً أمام هذا التثليث اللفظي الذي ورد في البيت الثاني أربعَ مرات، وكأنه أمام لغز يعرضه برنامج تسلية إذاعي خفيف الظل.

غير أنَّ هذا الكلام المشبَّه باللغز حلُّه سهل على النحو الآتي:

* الثلاث الصافيات هي: العين، اللون، غرة الشعر.
* الثلاث الرحيبة هي: البطن، الشدق، الأنف.
* الثلاث القصيرة هي: الظهر، الرسغ، عسيب الذنب.
* والثلاث الطويلة هي: الشعر، العنق، الرأس.

ولما وصف الشعراء محاسنَ الخيل لم يغفلوا عن وصف عيوبها، وكأنهم يُنبِّهون الراغبين في اقتنائها إلى تجنب تلك العيوب كاسترخاء الأذنين، وضيق الكتف المُفرِط، وقصر شــعر الناصية أو كثرته الشديدة بحيث يغطي عينَيْ الحصان[٥].

كذلك لم يغب عنهم أن يصفوا توزيعَ المهام على الخيل بحسب أنواعها[٦]، فكان الفرسان يختارون:

---

(١) اللبان: الصدر – تسربل: تغطَّى.

(٢) التحمحم: صوت الفرس المنخفض.

(٣) الفروسية في الشعر الجاهلي – نوري حمودي القيسي – ص١٦١.

(٤) موضع معروف فيه ماء.

(٥) المصدر السابق – ص١٦٣.

(٦) المصدر السابق – ص١٦٤.



الإناثَ للغارات.

الفحولَ للسير والعسكر والحصون.

الخصيانَ للكمائن لما تتمتع به من الصبر.

ويعثر المتأمل في وصف الخيل على حالات تتصف بالطرافة والإدهاش، من ذلك حالتان:

الأولى: أنَّ الفارس كان يرفع غطاءَ رأسه، ويضعه على رأسها، ولنا أن نتخيل دلالة هذا العمل.. هل هو نوع من الملاعبة مثلما يفعل بعضُ الآباء مع أبنائهم؟ أم هو لهو لمجرد اللهو؟ أم أنه تكريسٌ لإعزازها وارتفاعٌ به إلى درجة أعلى، فغطاءُ الرأس عند العرب مفعم برموز الكرامة والهيبة، قال مالك بن نويرة واصفاً ما خصَّ به جواده من اللبن وغطاء الرأس:

فلـه ضـريبُ الشَّـول إلا سـؤره والجـلُّ فهـو مربَّـب لا يُخـلَعُ[1]

الثانية: أن زوجة الفارس العربي كانت تغار من جواده، حتى كاد يكون ضَـرَّةً لها، فإضافةً إلى إيثاره بالحليب عليها رأت أنه آثره بالمحبة والرعاية، فيأتي جوابه على غيرتها صريحاً فيه مداعبة خفيّة بأن الجواد في ساعة الشدة هو الأنفع.. حتى للزوجة لو وعتْ ذلك، إذ لا تستطع في الشدائد أن تقوم بما يقوم به، هذه الحالة نجدها عند الأعرج المعنى الذي قارن بين الزوجة وبين حصانه الورد[2]:

أرى أمَّ سـهل مـا تـزال تفجَّـعُ تلـوم ومـا أدري عـلام توجَّـعُ

تلوم على أن أعطـيَ الـوردَ لقحـةً وما تستوي والوردَ سـاعةَ تفـزعُ[3]

وعنترة وسواه هدد الزوجةَ بالهجر إن عادت إلى مشاعر الغيرة نحو مُهره.

أمام هذا قد نتسرع نحن اليوم فنتّهم هؤلاء الفرسان باحتقار زوجاتهم، وعدم مراعاة الطبيعة الأنثوية، إلا أنَّ خطر الحربِ الدائم الذي سبقتْ إليه الإشارة من ناحية، وصراحةَ البدوي الذي لم يصل إلى لسانه زيفُ المدن ومجاملاتُها من ناحية أخرى.. هذان العاملان دفعا الفارسَ القديم إلى هذه المواقف. أما منزلة المرأة عندهم فنستطيع أن نعرفها من حالات أخرى.

الشعراء والمنظور الوظيفي:

برز هذا المنظور أيضاً في رؤية الشعراء لأدوات الفروسية بنوعيها: الأسلحة والخيول، فتحدثوا من خلاله عن الوظائف التي تقوم بها في عصرهم، وهي:

---

(١) الضريب: الخالص من اللبن – السؤر: ما يبقى منه – الجلّ: الغطاء.

(٢) كتاب الحماسة – أبو تمام – من شرح المرزوقي ٣٤٩/١.

(٣) لقحة: شربة صافية.

١- وسيلة لرد الظلم: من المؤكد أن هذه أهمُ وظيفة لأدوات الفروسية في نظرهم، سواء جاء ذلك الظلم من قبيلة طمعتْ بخيراتهم، وزاحمتهم على مراعيهم ومائهم، أو من عدو خارجي كالروم أو الفرس سوّلتْ له نفسه أن يجرحَ إباءَهم أو يستخفَّ بهم، أو من حاكم متغطرس فكّر في أن يجعلهم عبيداً، حينئذ تتحرك الأسلحة في أيديهم لتعيد ميزانَ الكرامة المختل إلى حالة التوازن.

ومن الملاحظ أن لغة العرب الجاهلية تطفح بمفردات العزة والإباء كالشرف، والأنفة، والحميَّة، كما أنهم سمَّوا ديارَ القبيلة موطناً أو حياضاً، وجعلوا من حمايته واجباً جماعياً لكل أفراد القبيلة، ورمزاً أعلى للكرامة، وليست كثرة القتال في ذلك العصر علامةً على الشر المتأصل، لكنها - عند أكثر الدارسين - علامةٌ على رفض المذلة والهوان.

من الشواهد على مسألة العدو الخارجي مواجهتم للفرس في موقعة ذي قار بسيوف لا تهاب قوةَ الخصم المتفوق عدداً وعتاداً، فكانت تحصد منه الرؤوسَ حصداً، قال الأعشى:

جَحاجحٌ وبنو مُلك غطارفةٌ ... من الأعاجم في آذانها النُطفُ[1]
إذا أمالوا إلى النشّاب أيديَهم ... منا ببيض فظلَّ الهامُ يُختَطفُ

ومن الشواهد على التصدي لطغيان الحاكم: حكاية تداولها الرواة عما فعله عمرو بن هند ملك الحيرة، إذ ضرب مثلاً ممتازاً في الأنانية والعمل لمصلحته الخاصة، فسيطر على الماء أنهاراً وينابيعٍ، وعلى النخل والبساتين، وحاول إذلالَ الناس أنفسهم، فأعلن الشاعر المتلمس رفضه لذلك كله قائلاً:

ألك السديرُ وبارقٌ ... ومبايضٌ ولك الخَورنقْ[2]
والقصرُ ذو الشرفات من ... سنداد والنخلُ المُبسَّقْ
والثعلبيةُ كلُّها ... والبدوُ من عانٍ ومُطلَقْ
وتظل في دُوَّامة الـ ... مولود يُظلَمها تحرَّقْ[3]
فلئنْ تعشْ فليبلُغنْ ... أرماحُنا منك المُخنَّقْ

٢- وسيلة للرزق: إذا قرص الجوع بطونَهم في سنوات الجدب، وسمعوا بكاءَ النساء والأطفال، وهددهم الموت بالزوال لجؤوا إلى أدوات الفروسية، يغيرون بها على القبائل الميسورة أو على ديار الغساسنة والمناذرة ذات الخيرات الوفيرة، وعند الصعاليك كانت هذه

---

(١) جحاجح: سادة - غطارفة: أشراف - في آذانها النطف: كان الفُرس يضعون علامات مميزة في آذانهم.

(٢) السدير، بارق، مبايض، الخورنق: من قصور عمرو بن هند.

(٣) أي أن هذا الملك يغضب إذا أخذ الناس شيئاً قليلاً يعادل دوامة المولود، والدوامة: الفرّراة التي يلعب بها الصبيان.

الأدوات على الدوام تحمل طابعاً اقتصادياً، فمنها طعامهم وكساؤهم وباقي حاجاتهم، وكانت نساء الصعاليك يخفن عليهم من الموت، فالقبائل لها حُماتها والقوافل عليها حراس أشداء، لكنَّ الفقر المتفاقم جعلها خيارَهم الوحيد، قال عروة بن الورد لزوجته:

أقلّي عليَّ اللومَ يا بنتَ منذر ونامي وإن لم تشتهي النوم فاسهري

ذريني أطوِّفْ في البلاد لعلني أُخلِّيكِ أو أغنيكِ عن سوء محضري

٣- ربطوا بها العهودَ والمواثيق: عند المصالحة ضمانةً لعدم تجدد النزاع بين القبيلتين إذ قد يُقدِّم زعيم القبيلة الأولى أحد سيوفه، فيقوم زعيمُ القبيلة الثانية بتقديم أحد رماحه، ومن المعروف قديماً أن حاجب بن زُرارة أودع قوسه عند ملك الفرس توثيقاً للعهد الذي قطعه على نفسه بأن تتوقف قبيلته عن شن الهجمات على الديار الفارسية.

ولم يكن رهنُ الجاهليين لأقواسهم عندما يعلنون التزامَهم بعهد من العهود، أو بدفع مال متحققٍ للآخرين عليهم إلا دليلاً على ما تحتله أدواتُ الفروسية في القلوب من منزلة عالية، لذا كانوا يسرعون إلى فك الرهن بدفع ما يجب دفعه، قال قراد بن حنش[1]:

ونحن رهنَّا القوسَ ثمت فُوديتْ بألف على ظهر الفزاريِّ أقرعا

٤- دفعوا بعضَها دياتٍ للقتلى: تسكيناً لفورة الدماء، وجنوحاً إلى السلم كان القتلة يدفعون الإبلَ لقبيلة المقتولين.. ناقتان أو أكثر مقابل كل قتيل، والإبل - كما نعلم - تشبه الخيل في استخدامها للحرب والفروسية، وقد يقوم بدفع الدية رجل كريم يخسر المال ويربح المجد مثلما فعل هرم بن سنان والحارث بن عوف اللذان تحمَّلا ديات القتلى في حرب داحس والغبراء، فاستحقا مدحَ زهير بن أبي سلمى:

يميناً لنعم السيدان وُجدتُما على كل حال من سَحيلٍ ومُبرَمِ[2]

تداركتما عبساً وذبيانَ بعدما تفانوا، ودقُّوا بينهم عطرَ منشمِ[3]

الشعراء والمنظور الإنساني:

إضافة إلى الجوانب السابقة استعمل عدد من شعراء الجاهلية بعضاً من أدوات الفروسية، ولا سيما الأسلحة في معانٍ خاصة ذات فضاءات إنسانية جديرة بالتأمل، من ذلك أمران:

---

(١) النقائض - أبو عبيدة معمر بن المثنى ٢/١٦٥

(٢) السحيل: الحبل المرخى - المبرم: الحبل المحكم الفتل، والمقصود أن السيدين هما أفضل الناس في كل الأحوال.

(٣) عطر منشم: عطر يتطيبون به قبل الذهاب إلى الحرب، ويُضرب به المثل في الشؤم.

أولاً- رأوا فيها بديلاً عن الأهل القساة:

وهذا طريف أو عجيب، أي إن الأسلحة – على صلابتها – قامت بدور نفسي مريح، فصارت تمنح صاحبَها التعيسَ المنبوذ من أهله المحبةَ والوداد والرعاية.

إنَّ هذه الحالة التعويضية نجدها عند الشعراء الصعاليك الذين تنكر لهم المجتمع، ولم يسلموا من ظلم الأعمام والأخوال وربما الآباء أيضاً، فانطلقوا إلى فضاء الصحراء يتنفسون فيه هواءَ الحرية، ويبنون عالماً خاصاً بهم يألفون فيه الضباعَ والنمور ويآخون الأسلحة التي تحميهم من الخطر وترعى حياتَهم، قال الشنفرى منددًا بمظالم الأهل:

ولي دونكم أهلون: سِيدٌ عملَّسٌ ... وأرقطُ زهلول، وعرفاءُ جيألُ(1)

وإني كفاني فَقْدَ من ليس جازياً ... بحسنى ولا في قربه مُتعلَّلُ

ثلاثةُ أصحاب: فؤاد مشيَّع ... وأبيضُ إصليتٌ، وصفراءُ عيطلُ

وموضع الشاهد هو الشطر الثاني من البيت الأخير، فالأبيض الإصليت وهو السيف، والصفراء العيطل وهي القوس يقدِّمان للشاعر بمعونة قلبه الشجاع كلَّ ما يكفيه بينما كانت صُحبةُ ذويه لا تغني ولا تثمر!

ثانياً- مزجوا بينها وبين الحب:

وهذا طريف أيضاً، وقد يتقوس حاجبا القارئ من شدة العجب، فالحب بعيد عن السلاح المنتمي إلى عالم الحرب، بل يبدو نقيضَه الأكبر.

غير أن السلاح والحب – رغم هذا التصور عن تباعدهما – تداخلا في قصائد شعراء الجاهلية، وسأكتفي في هذا الأمر بذكر بعض النقاط:

* بعض الجاهليين قاتل بسيفه دفاعاً عن الحبيبة، فقُتل دونها أو حماها، وبعضهم خطف صبيةً أحبها بعد أن حال أهلها بينهما، وأثناء هروبهما معاً أدركتْهما الرماح، أو نجحا في الهرب.

* بعض الجاهليين كان عاشقاً غارقاً في الهوى إلى أذنيه، وكان فارساً للقبيلة أو سيدَ فرسانها كعنترة الذي يمكن أن نلقِّبه بـ(بطل الحرب والحب)، ورغم تعنت الأعراف الجاهلية ضد هذا الحب، إذ حاولت تلك الأعراف أن تمنع زواجَ عنترة العبد بعبلة الحرة، أقول: رغم هذا التعنت ظل عنترة وفياً لقبيلته يدافع عنها، لكنه وهو في جحيم المعركة يتذكر عبلة بينما السيوفُ والرماح تشرب من دمائه:

ولقد ذكرتُك والرماحُ نواهل مني ... وبيضُ الهند تقطر من دمي

---

(1) سيد عملَّس: ذئب خبيث – أرقط زهلول: نمر مبرقش – عرفاء جيأل: ضبع لها شعر طويل في رقبتها.



فـــوددتُ تقبيــلَ الســيوف لأنهـــا   لمعـــتْ كبـــارق ثغـــرك المتبســـمِ

* بعض الجاهليين أو أكثرهم حينما تحدث عن أثر الحب في نفسه شبَّه ذلك الأثر بأمر له علاقة بالأسلحة كالقتل والضرب، وهم لا يريدون القتل والضرب حقيقـةً، وإنمـا يريــدون تصويرَ قوة الحب واستحالة الخلاص منه، قال امرؤ القيس يعاتب عُنيزة:

أغـرَّك منــي أن حبـــك قــاتلي   وأنك مهما تــأمري القلــبَ يفعـــلِ؟
وما ذرفــتْ عينـــاك إلا لتضــربي   بسهميك في أعشــار قلـــب مُقتَّــلِ

* بعض الجاهليين أخيراً جمع بين الحصان وهو وسيلة من وسائل الفروسية وبين المرأة وهي وسيلة الحب أو الشريك الثاني فيه، جمع بينهما في سياق الحديث عن ملذاته الشخصية التي من أجلها يعيش، ويندفع إلى الحياة بروح الفتوة، قال طرفة بن العبد:

ولــولا ثلاث هن من عيشــة الفتــى   وجدِّك لم أحفلْ متــى قــام عُــوَّدي[1]
فمنهن سبقُ العـــاذلاتِ بشربـــة   كُميتٍ متى ما تعـلَ بالمــاء تزبــدِ[2]
وكرِّي إذا نادى المُضــــافُ مُحنَّبـاً   كسيد الغضـــا نبهتَــه المتــورِّدِ[3]
وتقصيرُ يوم الدَّجن، والدجنُ معجِـبٌ   ببهكنـــةٍ تحــتَ الطِّــراف المُعمَّــدِ

إنَّ الحصان في الأبيات هو: (المحنب)، والمرأة هي: (البهكنة)، وطرفة من هذا وتلك بين نشوتين، تأتيه إحداهما عندما يركب حصانه المحنب ويغيث المستنجدَ به من الضعفاء، وتأتيه الثانية عندما يقوم بزيارة المرأة البهكنة(الممتلئة صحة ونضارة) في اليــوم الغـــائم البـــارد، فيعصران معاً عناقيدَ المتعة.

في الحقيقة لم يكن هذا التمازج بين الحب وبين بعضٍ من أدوات الفروسية- كما ظهر في الاستشهادات السابقة- أمراً شاذاً فرضه طبع غريب لدى الجاهليين، لكنه يكشف عن ظـــلال من التشابه بين هذين الأمرين الكبيرين: الفروسية والحب، فكلاهما ينطوي علـــى مغـــامرة كبرى، ويحتاج إلى جرأة، وكلاهما أيضاً يضع الإنسانَ على حافة نصر كبيــر أو هزيمـــة كبيرة.

---

(١) لم أحفل متى قام عوّدي: لم أعبأ متى وقع موتي.
(٢) كُميت: حمراء اللون.
(٣) المضاف: المستنجد الذي كثرتْ همومه – المتورّد: القادم إلى الماء ليشرب، والمقصود: أنه يقدّم عونه للمستغيث به بكل حماسة واندفاع.

التدريب وأدوات الفروسية:

أفردتُ لهذا الجانب عنواناً خاصاً لأهميته غير العادية، بل إنَّ الجوانب الأخرى التي جرى الحديث عنها لا يمكن أن تثمر من دون التدريب واكتساب المهارة القتالية. فما الجدوى من سيف بتار ورمح صلب إذا لم تمسك بهما يد حاذقة تهمس أصابعها للسلاح فيطيع؟ وكيف يستطيع الإنسان أن يردَّ الظلمَ وخبرته القتالية محدودة لا توازي خبرات الظالمين ولا تتفوق عليها؟!

لهذا كلِّه أدرك العربيُّ إدراكاً عملياً أن التدريب من مقدِّمات النصر، فتدرَّب على امتطاء الخيول والجمال، ولاعبَ أقرانه – على سبيل التجربة– بالسيوف والرماح، وكثيراً ما اختلطتْ تدريباتهم بروح المرح والتحدي، كأنْ يتراهنوا على إصابة السهم لعين غزال أو حبة تمر في نخلة عالية، وكثيراً ما أدت المراهنات إلى نزاعات بين الأقارب.

ولعل من المفيد أن أذكر بأن الصحراء بطبيعتها القاسية كانت تقدِّم للناس تدريباتٍ يومية على القوة والرشاقة، فهم مضطرون إلى الجري وراء حيواناتهم السائبة، وإلى تسلق النخل والجبال، ولأجل الحصول على الماء قد يقطعون مسافات بعيدة، وحتى الأطفال في ساعات اللهو يسابقون الحيوانات الأليفة، فيكتسبون نشاطاً وقوة مبكرة.

ثمة كتب كثيرة أشارت إلى تدريب المقاتلين من خلال الحديث عن الفروسية العربية وأصولها وطرائق تعلمها، ومما ورد في بعض تدريباتهم على السيف مثلاً أن الشاب أو الفتى كان يغرس في الأرض قصبة رطبة طويلة، ثم ينطلق بجواده، وعندما تصبح في مدى سيفه عليه أن يقطع جزءاً من رأسها، والقطع يكون إلى جهة اليمين، ومن الداخل إلى الخارج حتى لا يصيبَ الشاب رأسَ جواده، أو يُلحق ضرراً بنفسه، وما يزال هذا الشاب يعاود الكرَّ على القصبة حتى يتقاصرَ طولها، فيغدو ذراعاً.

وإذا كانت القبائل تتفاوت في دروسها التدريبية، كما تتفاوت في كثرة معاركها التي تضيف إلى مهاراتها مهاراتٍ جديدة، فإن ثقتها بمقاتليها ترتفع إلى درجة عالية تبعاً لذلك.. حتى تصيرَ في بعض الأحيان غروراً فجّاً، وهذا ما نجده مثلاً عند التغلبيين أصحاب المعارك الكثيرة، قال شاعرهم عمرو بن كلثوم:

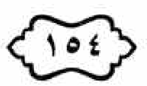
متى ننقلْ إلى قوم رحانا ... يكونوا في اللقاء لها طحينا

وقال الطفيل الغنوي ذاهباً في الفخر إلى شوط بعيد:

وفينا ترى الطُّولى وكلَّ سميدعٍ ... مدرَّبِ حربٍ وابن كل مدرَّبِ[1]

---

(١) الطُّولى: الفخر والتباهي – سميدع: السيد الشجاع.



أدوات الفروسية وأخلاق الفارس العربي:

هذا جانب مهم آخر أحببتُ أن أُفرد له فقرةً خاصة، ومنذ البداية ألحَّ عليَّ السؤال الآتـي: إذا كانت أخلاق الفرسان العرب حسنةً عظيمة تتضمن الشجاعة، والشهامة، والنجدة، والإيثار إلى جانب الحدة والعنف في مواجهة أهل الظلم، وسوى ذلك من الفضـائل، فمـن أي نبـع جاءتهم هذه المنظومة الأخلاقية؟

سيقول قائل: إنَّ النبع هو الأرضُ العربية، وحالةُ الفروسية التي عاشوها، وهذا صـحيح، ولكنْ.. أليس لأدوات الفروسية نفسها أثر في هذه المسألة؟

الجواب بـ(نعم) أو بأكثرَ من(نعم) واحدة، فكما يؤثِّر الإنسان في الأشياء، تـؤثِّر فيـه، وتطبعه بطوابعها.. حتى إن فريقاً من المشتغلين في العلوم السيكولوجية يقـول: إنَّ سـلوك البشر يكاد يكون محصلةً لفعل الأشياء فيهم ولمجمل الظروف المحيطة بهـم، وعـن أدوات الفروسية أعتقد أنها تركتْ في أنفس الفرسان آثاراً تشبه الوشم، ومنها تعلَّموا الكثيـر الـذي صار جزءاً من أخلاقهم، من ذلك مثلاً:

* اليقظة والاستعداد الدائم، فالسلاح يقول لصاحبه: إذا كنتُ متراخياً أكلتْ لحمك الطيور.
* الصلابة، وتأتي من صلابة السلاح التي لا يليق بها إلا رجل صلب.
* الصبر.
* الجرأة.
* المهارة ليقطف الفرسان النصر.
* الصدق، فالأسلحة تنحاز إلى الأكفأ والأقوى ولا تجامل، من هنا كـان أكثـر فرسـان العرب يعترفون لأعدائهم بالكفاءة الحربية، ولا يخفون إعجابَهم بهم، وقد تشكَّل من هـؤلاء تيار بارز، وظهر في الشعر قصائد كثيرة سـمَّوها (المُنصـفات)، لأن شـعراءها أنصـفوا أعداءَهم حينما وصفوهم، وكان منهم المفضل النكري، إذ وصف بأمانة عالية ما جرى بـين قبيلته وقبيلة خصومه من قتل متماثل وضحايا متماثلة، وبكاء النساء في الجانبين[1]:

هـمُ صـبروا، وصبـرهمُ تلـيدٌ	على العـزَّاء إذ بُلـغَ المضـيقُ[2]
تلاقينـا بغيبـة ذي طـريفٍ	وبعضهمُ على بعـض حنيـقُ[3]
فجـاؤوا عارضـاً بَـرِداً وجئنـا	كعرض السيل ضـاق بـه الطريـقُ
مشـينا شـطرَهم ومشـوا إليـنا	وقلنا اليـوم مـا تقضـى الحقـوقُ

(١) الأصمعيات- الأصمعي أبو سعيد عبد الملك - ص٢٣٢.

(٢) العزّاء: الشدة.

(٣) حنيق: غاضب، حاقد.

وكم من سيد منا ومنهم بذي الطَّرفاء منطقه شهيقُ[1]
فأشبعنا السباعَ، وأشبعوها فراحتْ كلُّها تئقٌ يفوقُ[2]
فأبكينا نساءهمُ، وأبكوا نساءً ما يسوغ لهن ريقُ

في الفن:

إذا نظرنا نظرة ثانية في هذا الشعر السابق كلِّه الذي تمحور حول أدوات الفروسية لنعرف حدودَ الفن فيه وبنيته بعد أن عرفنا من خلال نظرتنا الأولى أهمَّ محمولات الرؤية من الأفكار.. إذا قمنا بهذه النظرة الثانية وجدنا ما يلي:

أ- توأمةً بين الشكل والمضمون، وهذه التوأمة ذات بُعد حدسي أو عفوي لدى أكثر الشعراء الذين استشهدنا بأبياتهم.. أي إنَّ صنعتهم الشعرية استندتْ إلى الذوق قبل كل شيء، ولم تستند إلى معرفة مدرسية منهجية بأصول الشعر، غير أن ذوقهم لا يمكن الاستخفاف به، فهو ذوق فني مصقول بما حفظوه ورووه من الشعر.

ب- يبدو كثير من الألفاظ في الوهلة الأولى غريباً أو مستغرقاً في الغرابة وكأنه يُشكِّل حجاباً بين القارئ وبين التواصل مع النص، وقد يتوهم بعض القراء أن هؤلاء الشعراء كانوا يتعمدون ذلك إظهاراً للبلاغة والفصاحة إلا أنهم في الواقع كانوا على النقيض من هذا الزعم صادقين مع بيئتهم ومفرداتها وجميع معطياتها، ولم يقعوا فيما وقع فيه بعضُ شعرائنا المعاصرين من زيف.

وأستطيع أن أضيف في مسألة الألفاظ أننا بإمعان النظر نكتشف براعةً في اختيار ألفاظهم الذي تمَّ على أساس من الحدس أو جسّ الكلمات بأصابع القلب الخفية للتمييز بينها، وانتقاء الأفضل، وقد حاولتُ مثلاً أن أفهم لماذا اختار الشاعر أوس بن حُجر كلمة: (ألهاباً)، ومعناها: (المهاوي) بدلاً من (وديانا)، وهي صالحة للحلول مكانها في الوزن، والمعنى، فخيِّل إليَّ أن الكلمة الأولى تُلوِّن المعنى المقصود بظل من الرهبة والخوف، فالألهاب فيها إشارة إلى المهاوي التي تُلهب قلبَ الناظر بالفزع، بينما تؤدي كلمة: (الوديان) المعنى بطريقة مادية حيادية.

ج- غنى تشكيلات الصور والمَشاهد والسرد وتنوُّعها: ظهرتْ هذه التشكيلات في المقتطفات التي استشهدنا بها، فشاعر استعان بالصور، وآخر استعان بالمَشاهد، وثالث استعان بالسرد، وأكثرهم جمع بين اثنتين من هذه التقنيات أو بينها جميعاً، وقد امتلكتْ صورهم ومَشاهدهم وسردهم فاعليةً بنيوية على صعيدي الشكل والمضمون، ولو جرَّبنا أن

(١) ذو الطرفاء: اسم موضع.

(٢) التئق: الممتلئ.



نحذف إحدى الصور مثلاً، ونؤدي المعنى أداءً مباشراً وجدنا مستوى الشعر يهبط إلى حالة مزرية.

من الصور: صورة السيف الذي يقطع العظمَ بمجرد المسّ.

من المَشاهد: حصان عنترة المتعَب في المعركة، وهذا المشهد يمتد على ثلاث مساحات: أرض المعركة، نفس الشاعر، نفس الحصان، وله تفاعلات داخلية، وإيماءات قريبة وبعيدة تتصل بالاستبطان والاستبدال النفسي. (١)

من السرد: حديث أوس بن حجر عن تسلُّق الجبل لبلوغ شجر النبع في أعاليه، وهاهنا يستفيد الشعر من خصائص القصة، ولا سيما في مسألتي الصراع والتشويق، فيمنح القارئ لذةً مضاعفة.

د- التنقيح الفني: برز عند بعضهم رغم أن الحالة العفوية تغلب على معظم شعراء الجاهلية حتى خارجَ موضوع الحرب وأدواتها، ويعني التنقيحُ العودةَ إلى القصيدة بعد ساعة النظم الأولى للتبديل، والحذف، والإضافة وصولاً إلى سوية عالية من الجودة، وقد تكوَّن من هذا مذهب سمَّاه النقاد: (مدرسة عبيد الشعر)، ونراه في الأمثلة السابقة عند أوس بن حُجر الذي تتلمذ على يديه زهير بن أبي سلمى، وسار في شعره على هدي المذهب المذكور.

الخاتمة:

لعلنا من خلال ما سبق أدركنا ما لأدوات الفروسية من دور في انتصار الفرسان، وإغرائهم بمواجهة الموتَ بشجاعة، ومن أثر في أخلاقهم.. لقد رسم لنا الشعرِ لوحاتٍ لهذه الجوانب كلها، بل إنه حملنا بجناحيه إلى جزيرة العرب، وجعلنا نرى السيوف والرماح في أيدي الفرسان، ونشهدُ فعلَها في ساحات الحرب، ولم ينس أن يحدِّثنا عن صُنعها الجيد، وطرائق حَمْلها، والعلاقةِ الرائعة بينها وبين المقاتل، كذلك رسم لنا لوحات أخرى للخيل ومحاسنها وعيوبها، وتعلُّق الفرسان بها إلى درجة صارت عندهم أغلى من الولد وشريكة العمر!

وعرَّفنا أيضاً ببعض ما قام به الشعراء من استعمالات طريفة لأدوات الفروسية في موضوعات مختلفة عنها كالحب، والتعويض عن الأهل، وقد كان ذلك دليلاً على براعتهم ورهافتهم.

بعد هذا كلِّه نجد أنفسنا أمام سؤال كبير: إذا كانت أدوات الفروسية من السيوف والرماح والخيول قد صارت جزءاً من الماضي المختلف في معطياته وأدواته عن حياتنا الراهنة، فهل علينا أن نتناسى الفروسيةَ نفسها، ونضعها في قبر من الذكريات مكلل بالورود؟

---

(١) الاستبطان: كشف الباطن – الاستبدال النفسي: أن يتحدث الإنسان عن غيره، وهو مع حديثه عن الآخر يقصد نفسه، وأعتقد أن عنترة من خلال الحصان يومئ إلى عنائه، وإلى رغبته في الشكوى.

أعتقد أن الفروسية مازالت تستطيع أن تحمل لوجودنا ظلالاً نافعة ومعانيَ طيِّبة، ما أجمل أن نتمثلها في سلوكنا بطريقة عصرية، فنتفانى في خدمة الجماعة في الحي، والأسرة، وأماكن العمل، ونزوِّد قلوبنا بالجرأة على قول الحق، ونحمي الضعفاءَ ولو برأيٍ شجاعٍ أو موقف نبيل.

المراجع:

١- الحرب عند العرب- ط١- إبراهيم مصطفى المحمود- منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي- دمشق ١٩٧٥.

٢- شرح ديوان الحماسة- ج١- أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن المرزوقي- ت ٤٢١هـ - تح: أحمد أمين وعبد السلام هارون- ط٢- مطبعة: لجنة التأليف والترجمة والنشر بالقاهرة ١٩٦٧م.

٣- الأصمعيات- الأصمعي أبو سعيد عبد الملك بن قُريب- ت ٢١٦هـ- تح: عبد السلام هارون وأحمد محمد شاكر- طبعة: دار المعارف بمصر ١٩٥٥م.

٤- العصر الجاهلي- ط٣- تاريخ الأدب العربي- د. شوقي ضيف- الناشر: دار المعارف بمصر.

٥- الفروسية في الشعر الجاهلي- ط١- نوري حمودي القيسي- الناشر: مكتبة النهضة- بغداد ١٩٦٤.

٦- النقائض بين جرير والفرزدق- أبو عبيدة معمر بن المثنى- ت٢٠٩هـ- تصحيح: محمد إسماعيل عبد الله الصاوي- طُبع في مطبعة الصاوي بمصر ١٩٣٥م.

٧- ديوان الأعشى- ت٦٢٩م- ط٣- الناشر: دار صادر- بيروت ٢٠٠٣م.

٨- ديوان امرئ القيس- تح: محمد أبو الفضل إبراهيم- ط٣- الناشر: دار المعارف بمصر.١٩٦٩

٩- ديوان طرفة- ت ٥٦٤م- الناشر: دار كرم بدمشق.

١٠- شرح ديوان عنترة- ت ٦٠٠م- منشورات: محمد علي بيضون- دار الكتب العلمية- بيروت- لبنان- ط٢- ٢٠٠٢م.

١١- شرح القصائد العشر- الخطيب التبريزي- تح: د. فخر الدين قباوة- ط١- الناشر: المكتبة العربية- حلب .١٩٦٩

١٢- شعر الحرب في العصر الجاهلي- ط٣- د. علي الجندي- الناشر: مكتبة الجامعة العربية- بيروت ١٩٦٦.




آراء وتعقيبات

حول موقفي من شعر الحر

نازك الملائكة

قرأت في الجزء التاسع من مجلة « الاقلام » سنة ١٩٦٦ مقالا عنوانه « الشعر بين عهديه الموزون وغير الموزون » للسيد سعيد زايد(*) ، وقد تحدث الكاتب عني خلل المقال وان كان لم يذكر اسمي نصا وانما سماني « أديبة عراقية مشهورة » حينا و « بعضهم » حينا اخر · وقد وقف عند قصيدتي المترجمة « مرثية في مقبرة ريفية » فاقتطع منها مقطعين نسخهما عن الطبعة الثانية من ديواني « عاشقة الليل » آخذا علي انني كتبت شعر الشطرين العربي الدارج كتابة الشعر الحر ، ظانا انني قصدت بذلك أن تبـــدو القصيدة وكأنها من الشعر الحر ·

والواقع ان هذه القصيدة قد كتبت في الطبعة الاولى من الديوان كتابة طبيعية ذات شطرين ، ومثلها في ذلك كل قصائد البحر الخفيف ، واضطررت في الطبعة الثانية ان اكتبها كتابة الشعر الحر لان حجم الطبعة كان من القطع الصغير ، وقد فعلت مثل ذلك بقصائد البحر الخفيف جميعا بسبب طول الشطرين في هذا البحر · وخير دليل على انني لم اقصد ايهام القارىء بان هذا شعر حر انني لم أصنع مثل ذاك بقصائــــد الشطرين الاخرى و « عاشقة الليل » كله من شعر الشطرين ·

يضاف الى ذلك انني تحاشيت قسمة الشطرين بحسب وقفة التدوير في اخر الشطر الاول ، وانما قسمتهما قسمة تسلم فيها الكلمة المدورة من التمزيق الى كلمتين اثنتين ، وحاولت أن أحكم المعنى في هذه القسمة ، فكان الشكل الذي يشبه الشعر الحـــر · ولقد صنعت مثل هــذا بكل قصيدة من البحر الخفيف في الطبعة الثانية من دواويني كلها ·

واحب ان أنتهز فرصة هذا البيان للتحدث في اشاعة عني شاعت

(*) حدث سهوا ، ان ذكر اسم السيد (سعيد زايد) في الجزء التاسع من هذه المجلة على انه كاتب المقال الذي تشير اليه الاستاذة نازك الملائكة ، والواقع ان المقال بقلم السيد « ابو طالب زيان » كما اوضحنا في الجزء العاشر ·

شيوعا عظيما في أوساط مختلفة ونشرتها صحف كثيرة في مختلف انحاء الوطن العربي • قالوا وأعادوا وكرروا أن نازك الملائكة قد تراجعت عن الشعر الحر وعادت الى شعر الشطرين • وقد ادت هذه الاشاعة الى أن يرضى عني المتطرفون من أعداء الشعر الحر ، ويسخط علي المتطرفون من أنصاره ، حتى أصبحت موضع حديث المتطرفين جميعا •

والواقع ان الذين يرددون هذه الاشاعة لا يستندون الى اية وثيقة رسمية لذلك احب أن أسألهم هذا السؤال : « أين اعلنت تراجعي عن الشعر الحر ومتى ؟ اكان ذلك في مجلة او جريدة ؟ ام كان في مجلس أدبي ؟ » وعند هذا السؤال سيذهل المسؤولون ويحارون • وسرعان ما سيتبين لهم انني لم أتراجع قط عن الشعر الحر لا في مجلة ولا جريدة ولا ندوة ولا مجلس أدبي • ولن يستطيع انسان ان يجادل في هذا او يأتيني بوثيقة رسمية من أي نوع •

وقد فكرت في السبب الذي يمكن ان تكون الاشاعة قد ارتكزت اليه في ذيوعها فخطر لي انني نشرت خلال العامين الماضيين قصيدتين من شعر الشطرين هما « أغنية الى الاطلال العربية » و « فجر الوحدة » وقد القيت الثانية في مهرجان الشعر ببغداد • والظاهر ان بعض الناس يحسبون انني تركت الاوزان الشطرية تركا كاملا ، ولذلك رأوا في مجرد عودتي اليها ايذانا بالتراجع • وهذا حسبان مغلوط واهم • فانا لم اترك شعر الشطرين قط منذ بدأت دعوتي الى الشعر الحر سنة ١٩٤٩ وهذه دواويني المطبوعة تثبت هذا ، فلم يكن في « شظايا ورماد » الا ست قصائد حرة ، ولم يكن في قرارة الموجة الصادر سنة ١٩٥٧ الا تسع قصائد حرة والبقية كلها منظومة بالاوزان العربية الدارجة ، وكذلك الامر في شعري المنشور بعد هذا جميعا • وانه ليؤلمني أشد الايلام ان يترك الشعراء أوزاننا العربية ليستعملوا الشعر الحر وحده ، وقد بينت في كتابي « قضايا الشعر المعاصر » ان الاوزان الحرة تنفع الشاعر في بعض أغراض الشعر ولذلك دعوت أليها في حماسة وحرارة ، ولم أقصد قط بدعوتي أن نترك الاوزان الدارجة ونقتصر على الاسلوب الجديد • وأنا لم أزل أكتب الشعر الحر كما كنت ، ورأيي فيه مبسوط في مائتين من الصفحات في كتابي المشار اليه ، فارجو الا تتناقل الاوساط الادبية اشاعة لا أساس لها قط ، ولا ينبغي لاديب أن يردد حديثا لاسند له •

اما المآخذ التي أخذتها على طائفة من شعراء الشعر الحر ، فارجو الا يخفى انها مآخذ على الشعراء لا على الشعر كله ، واذا كنت أنقد هذه القصائد الحرة ، بما فيها من خروج على التشكيلات وشذوذ عما تقبله الاذن العربية ، فان موقفي هذا ليس جديدا وانما كتبت فيه مقالا نشرته

مجلة « الاديب » عام ١٩٥٢ أي منذ أربع عشرة سنة ، فلا يصح ان يكون رأيي هذا مدعاة الى وصفي بالتراجع . ولقد التزمت بقيود التشكيلة الموحدة منذ أول عهدي بالشعر الحر ولم أزل ألتزم بها . وفي رأيي أن الشعراء كلهم سيلتزمون بها في مستقبل الامة العربية .

وللقارىء الكريم تحياتي ..



لبنان

الأديب
العدد رقم 5
1 مايو 1952

اساليب التكرار في الشعر

بقلم الآنسة نازك الملائكة

على الرغم من ان التكرار كان معروفاً للعرب منذ ايام الجاهلية الاولى ، وقد ورد في الشعر العربي بين الحين والحين ، الا انه في الواقع لم يتخذ شكله الواضح الا في عصرنا ، وقد جاءت على ابناء هذا القرن فترة من الزمن، عدوا خلالها التكرار في بعض صوره من الوان التجديد في الشعر ، ومن المؤكد ان الاتجاه نحو هذا الاسلوب التعبيري ما زال في اطراد بحيث يصح ان نرقبه، و نقف منه موقفاً يقظاً ، اقول هذا لا لانني اعده اسلوبا رديئاً ، فهذا بعيد عن رايي ، وانما لانه ، حين يعد اسلوباً سهلا يستطيع ان يردي شعر اي شاعر الى هاوية.

ذلك ان اسلوب التكرار يحتوي على كل ما يتضمنه اي اسلوب آخر من امكانيات تعبيرية ، وهو في الشعر ، مثله في لغة الكلام يستطيع ان يغني المعنى ويرفعه الى مرتبة الاصالة ، ذلك ان استطاع الشاعر ان يسيطر عليه سيطرة كاملة ، ويستخدمه في موضعه والا فليس ايسر من ان يتحول هـذا التكرار نفسه بالشعر الى اللفظية المبتذلة التي يمكن ان يقع فيها اولئك الشعراء الذين ينقصهم الحس اللغوي ، والموهبة ، والاصالة .

والقاعدة الاولية في التكرار ان اللفظ المكرر لا بد ان يكون وثيق الارتباط بالمعنى العام ، والا كان لفظية متكلفة لا سبيل الى قبولها ، كما انه لا بد ان يخضع لكل ما يخضع له الشعر عموماً من قواعد جمالية وذوقية وبيـانية ، فليس من المقبول تكرار لفظ ضعيف الارتباط بما حوله ، – او لفظ ينفر منه السمع ، الا اذا كان الغرض دراميا ً يتعلق بهيكل القصيدة العام وستوضح نماذج الشعر التي اخترتهـا ما اقصد بهذا ، ولن يخلو المقال من نماذج للتكرار الرديء الذي يصدم الحس الجمالي ويخرج عن نطاق الغرض الذي يستعمل من اجله التكرار .

ولعل أبسط الوان التكرار ، تكرار كلمة واحدة في اول كل بيت من مجموعة ابيات متتالية في قصيدة ، وهو لون شائع في شعرنا المعاصر ، يتكىء اليه احياناً صغار الشعراء في محـاولتهم تهيئة الجو الموسيقي لقصائدهم الرديئة ، حتى كثرت القصائد التي يبدأ كل بيت فيها بالفاظ مثل « انت » و « تعالي » و« وهنا » ونحوها ... ولا ترتفع نماذج هذا اللون من التكرار الى مرتبة الاصالة والجمال ، الا على يدي شاعر موهوب يدرك ان المعول في مثله على ما بعد الكلمة المكررة ، فان كان مبتذلا ، رديئاً ، سقطت القصيدة ، والا فهي في مستوى قصيدة الهمشري « الى الفاتنة » وهذا نموذج منها :

انت كوخ معشوشب في رباة	مقمر الصمت سرمدي الخيال
نعست روحي الكليلة نشوى	فيه، ترعى فجريّ هذا الجمال
أنت صمت مخيم .. ففضاء ..	فظلام مكوكب .. فنهار
فهمود تدب فيه حيـاة	ويغني في فجرها النو بهـار
انت كل الحياة .. انت كياني	انت روحي أبصرتها في سباتي
أنت وحي مجسدا .. انت لحني	يا سمـاء على سماء حياتي

والملاحظ ان كثيراً مما كتب المعاصرون من هذا اللون رديء تغلب عليه اللفظية، وعلة هذه الرداءة ان طائفة من الشعراء تضيق بهم سبل التعبير فيلجأون الى التكرار ، التماساً لموسيقى يحسبون أنه يضفيها ، او تشبهاً بشاعر كبير ، او ملئاً لفراغ .

ومن النماذج المبتكرة ، تكرار كلمة « نسيت » في قصيدة « نهر النسيان » لمحمود حسن اسمعيل ، فهـذا تكرار يتعلق تعلقاً مباشراً ببناء القصيدة العام، وهو احد الاسباب التي تجعلنا نعده تكراراً ناجحاً غير لفظي ، كما نعد القصيدة واحدة من اجمل ما

كتب شعراؤنا المعاصرون. ولعل من المناسب ان اقتطف نموذجاً من القصيدة ، ولينتبه القارىء الى العناية الكبيرة التي صبها الشاعر على ما يلي لفظة « نسيت » في كل بيت ، وهو سر جمال التكرار ونجاحه :

ونسيت الانسام تنقل في المرج صلاة الطيور للغدران
ونسيت النجوم وهي على الافق نشيد مبعثر الاوزان
ونسيت الربيع وهو نديم الشعر والطير والهدى والاماني
ونسيت الخريف وهو صبا مات فسجته شيبة الاغصان
ونسيت الظلام وهو أسى الأرض وتابوت شجوها الحيران
ونسيت الاكواخ وهي قلوب داميات تلفعت بالدخان
ونسيت القصور وهي قبور ضاحكات البلى من البهتان

هـذا نموذج يتوفر فيه الشرطان ، فاللفظ المكرر متين الارتباط بالسياق ، وما بعده قد لقي عناية الشاعر الكاملة .

يلي تكرار الكلمة ، تكرار العبارة ، وهو اقل في شعرنا المعاصر ، وتكثر نماذجه في الشعر الجاهلي ومنه في شعر المهلهل :

ذهب الصلح او تردوا كليبا   أو تحلوا على الحكومة حلا
ذهب الصلح او تردوا كليبا   او أذيق الغداة شيبان ثكلا
ذهب الصلح او تردوا كليبا   او تنال العداة هونا وذلا

وقد كرر المهلهل عبارة « على ان ليس عدلا من كليب » في قصيدة اخرى اكثر من عشرين مرة على رواية ابي هلال العسكري ... واشهر من هذا تكراره لعبارة « قربا مربط المشهر مني » ، و« المشهر » فرسه وهو يستدعيه، ايذاناً بعزمه على الحرب ، ورداً على قصيدة الحارث بن عباد التي استدعى فيها فرسه « النعامة » مكرراً عبارة « قربا مربط النعامة مني » .

ولا يخفى ان للتكرار في هذه المواضع كلها علاقة كبيرة بظروف الشاعر النفسية ، وطبيعة حياته البدوية ... ولا شك في انه كان يلاحظ ان التكرار يثير الحماسة في صدور المحيطين به ويستنفرهم للقتال ، ومن ثم استعمله .

واحد نماذج التكرار المألوفة في عصرنا ، تكرار بيت كامل من الشعر ، في ختـام المقطوعة ، وقصيدة ميخـائيل نعيمه « الطمأنينة » مثال ناجح له :

سقف بيتي حديد   ركن بيتي حجر
فاعصفي يا رياح   وانتحب يا شجر
واسبحي يا غيوم   واهطلي بالمطر
واقصفي يا رعود   لست اخشى خطر
سقف بيتي حديد   ركن بيتي حجر
من سراجي الضئيل   أستمد البصر
كلما الليل جاء   والظلام انتشر
واذا الفجر مات   والنهار انتحر
فاختفي يا نجوم   وانطفىء يا قمر
من سراجي الضئيل   أستمد البصر

ولنلاحظ ان هذا اللون من التكرار لا ينجح في القصائد التي تقدم فكرة عامة لا يمكن تقطيعها ، لان البيت المكرر يقوم بما يشبه عمل النقطة في ختام عبارة تم معناها ، ومن ثم فهو يوقف التسلسل وقفة قصيرة ويهيء لمقطع جديد . وقد رأينا ان قصيدة نعيمة تقدم نماذج فرعية لمعنى الطمأنينة العام ، وقد وقفت كل مقطوعة نفسها على نموذج فرعي واحد انتهت عنده ، وهذا سر نجاح التكرار في القصيدة . ويفشل هذا التكرار في القصائد التي تتسلسل معانيها تسلسلا لا داعي فيه للتقطع . ومن نماذجه قصيدة عنوانها « سجين » لبدر شاكر السياب ، يبدو التكرار في ختام كل مقطع منها صادماً يعوق التسلسل، ويوقفه دون داع، وهذان مقطعان منها :

ذارعا أبي تلقيان الظلال   على روحي المستهام الغريب
ذراعا أبي والسراج الحزين   يطاردنني في ارتعاش رتيب
وحفت بي الاوجه الجائعات   حيارى، فيا للجدار الرهيب

ذراعا أبي تلقيان الظلال	على روحي المستهام الغريب
وطال انتظاري..كأن الزمان	تلاشى فلم يبق الاانتظار !
وعيناي ملء الشمال البعيد	فيا ليتني استطيع الفرار
وأنت التقاء الثرى بالسماء	على الآل في نائيات القفار
وطال انتظاري كأن الزمان	تلاشى فلم يبق الا انتظار !

التكرار هنا يبدو تلويناً مجرداً ليس له داع ، وهو يوقف الانسياب الشعوري للقصيدة ، التي تملك كسائر قصائد هـذا الشاعر وحدة محببة يؤسفنا ان تتعثر لاهثة في ختام كل مقطع . وقد كان موضع التكرار هنا ، [رغم تسلسل القصيدة وطبيعتها التي لا تقبل التقطيع] يمكن ان يتحسن لو عني الشاعر بان يجعل البيت الثالث في المقطوعة يفضي بمعناه الى البيت الرابع ، كما في مقطوعات ميخائيل نعيمه ، فاذ ذاك يمتلك التكرار سبباً واحداً يبرر وجوده في قصيدة لا تحتاج اليه اطلاقاً .

ومن هذا اللون من التكرار ، ما يكرر الشاعر فيه كلمة او عبارة معينة واحدة في ختام مقطوعات القصيدة جميعاً ، وهو لون شائع مثاله تكرار ايليا ابو ماضي المشهور لعبارة « لست ادري » في قصيدة « الطلاسم » وتكرار علي محمود طه لعبارة « اسقنا من خمرة الرين اسقنا » في قصيدة « خمرة نهر الرين » وشرط هذا النوع من التكرار ان يوحد القصيدة ، في اتجاه يقصده الشاعر ، والا كان زيادة لا غرض لها .

ثم ننتقل الى تكرار المقطع كاملا ، وهو تكرار يخضع لشروط تكرار البيت عينها ، اعني ايقاف المعنى لبدء معنى جديد

ومن امثلته قصيدة « الصباح الجديد » لابي القاسم الشابي وقد كرر المقطع التالي فيها اكثر من مرة :

اسكتي يا رياح	واسكني يا شجون
مات عهد النواح	وزمان الجنون
واطل الصباح	من وراء القرون

ومع ان هذا التكرار لم يضر بالقصيدة ، الا انه لم يفدهـا كثيراً ، وربما كان اجمل لو حذفه الشاعر فالقصيدة من دونه لا تخسر شيئاً ، ويلاحظ انهذا التكرار المقطعي يحتاج الى وعي كبير من الشاعر ، بطبيعة كونه تكراراً طويلا يمتد الى مقطع كامل ، واضمن السبل الى نجاحه ان يعمد الشاعر الى ادخال تغيير طفيف على المقطع المكرر ، والتفسير السايكولوجي لجمال هذا التغيير ، ان القارىء ، وقد مر به المقطع ، يتذكره حين يعود اليه مكرراً في مكان آخر من القصيدة ، وينتظر غير واع ان يجده كما مر به تماماً...ولذلك يحس برعشة من السرور حين يلاحظ فجأة ان الطريق قد اختلف ، وان الشاعر يقدم له في حدود ما سبق ان قرأه ، لوناً جديداً . ولا اجد في ما بين يدي من الدواوين نموذجاً اعرفه لهذا التكرار باستثناء قصيدتي « الجرح الغاضب » التي نشرت في مجموعتي « شظايا ورماد » ــ فالمقطع الاخير في هذه القصيدة تكرار ملون لمقطع سابق .

ويهمني ان اشير الى ان التكرار في قصيدة «الجرح الغاضب» على الرغم من الوانه المختلفة عن الوان المقطع الاصلي ، لا يدخل على هيكل القصيدة المعنوي تغييراً ، وانما يؤكده لا اكثر ـ فهو تكرار بياني [سيأتي شرح هذا في مقال تال عن دلالة التكرار] . .

والخطوة التالية التي يمكن ان يخطوها الشاعر في هـذا التكرار المقطعي ، ان يقيم هيكل المعنى في القصيدة على التلوين الذي يدخله بالصورة التي يبنتها على المقطع الاصلي الذي يكرره ، والنموذج الذي أحبه واريد تقديمه للقارىء قصيدة بديعة لامجد الطرابلسي قرأتها في مجلة الرسالة منذ سنين عنوانها « احترق .. احترق » انقلها هنا كاملة :

لا تقف يا قطار	لا تهن يا خفق
نخـلات الديار	من وراء البحار

لمعت في الافق
ويك لا تحترق

قد بلغنا الفناء	بعد كد المسير
ليس دون اللقاء	بعد هذا المساء

غير بعض العصور
وبحار تمور

سر بنا .. سر بنا في الدجى يا امل
الهوى نابنا والمدى غابنا
يا هنا من وصل
بعد فوت الأجل
قف بنا يا قطار واسترح يا خفق
بيننا والديار غمرات البحار
وظلام الافق
احترق .. احترق ..

الا يتعلق التكرار هنا تعلقاً قوياً ببناء القصيدة العام بحيث يستحيل حذفه دون ان تنهار القصيدة؟ ذلك ان القصيدة «وهي غامضة ، صوفية الاحساس ، عني الشاعر فيها برسم الجو، اكثر مما عني بتقديم المعنى مفروزاً مرتبطاً متسلسلا » تبدأ بالامل في العودة الى الديار ، ذلك الامل الذي يغذيه لمعان تخيل الديار من وراء البحار ، ثم يتذكر الشاعر الزمن والموت وطبيعة الامل الزئبقية ... ويتسع في ذهنه مدلول الديار فيتحول الى ما هو اعمق من الارض وابعد ، واذ ذاك يرسل صرخته الاخيرة : « قف بنا يا قطار » وبالتلوين اللفظي الذي ادخله الشاعر في المقطع المكرر تغير اتجاه المعنى في القصيدة كلياً ، فاستحالت « لا تحقق » الى « احترق .. احترق ..» وكانت هذه مقارنة صامتة بين حس الامل في المقطع الاصلي،وحس اليأس في المقطع المكرر . وقد كان الشاعر فناناً وهو يختار « احترق..احترق» عنواناً،لانها كما رأينا ملخص الصراع كله، واليها ترتكز القصيدة.

وتجرني هذه القصيدة، التي اختتمها الشاعر بالتكرار، الى الوقوف لحظة عند قضية اختتام القصائد بتكرار مقاطع سابقة منها ـ فالملاحظ ان كثيراً من هذه الخواتيم تجيء غاية في الرداءة والسبب ان بعض الشعراء الضعفاء يلتجئون الى التكرار تهرباً من اختتام القصيدة اختتاماً طبيعياً ، ومن طبيعة التكرار انه يوحي بانتهاء القصيدة ويستطيع بهذا ان يخدع القارىء العادي ، على انه لا يفوت على قارىء متذوق يفهم اسرار البلاغة في التكرار وساختار لهذا التكرار المضلل نموذجاً لشاعر نؤمن بشاعريته [فلا خير في امثلة نقتطفها من شعراء لا قيمة لهم] : قصيدة « الكوخ » من ديوان « اغاني الكوخ » الصادر سنة ١٩٣٤ لمحمود حسن اسماعيل ، وهي قصيدة طويلة ضغطت فيها القافية الموحدة على الشاعر حتى ابرمته ، وجعلته يتهرب من الخاتمة فاجهز على القصيدة بتكرار المطلع وقد كان لسوء الحظ مطلعاً رديئاً :

بعثر عليه الدمع ما صفقت في قلبك الالحان يا شاعر
واحرق له الاجفان ما مسها برح الأسى والحزن يا ساهر

***

بقي من انواع التكرار نوع دقيق ، يكثر استعماله في شعرنا الحديث ، وهو تكرار الحرف، وامثلته كثيرة منها هذان البيتان العذبان من احدى قصائد ابي القاسم الشابي المشهورة :

عذبة انت كالطفولة كالاحلام كاللحن كالصباح الجديد
كالصباح الجديد،كالليلة القمراء،كالورد،كابتسام الوليد

فالشاعر يكرر الكاف هنا ويؤثرها على واو العطف لانها تجدد التشبيه وتقويه محتفظة له بيقظة القارىء كاملة ، ولا شك في ان المعنى يفقد كثيراً لو كان الشاعر قال « عذبة انت كالطفولة والاحلام واللحن »...

وهذا نموذج ثان من قصيدة رائعة الجمال لبدر شاكر السياب عنوانها « اهواء » :

وهيهات.. ان الهوى لن يموت ولكن بعض الهوى يأفل
كما تأفل الانجم الخافقات كما يغرب الناظر المسبل
كما تستجم البحار الفساح مليا كما يرقد الجدول
كنوم اللظى ، كانطواء الجناح كما يصمت الناي والشمأل

ويلاحظ ان التكرار لو حذف لفقدت الصور الفرعية كثيراً من جمالها ... اما الفائدة الايجابية للتكرار في هذه النماذج كلها فسأرجىء الكلام فيها الى فرصة اخرى .

بغداد نازك الملائكة

قطر
الدوحة
العدد رقم 11
1 نوفمبر 1978

د. عـــادل نـــاشـــد

أسرار الأحلام

من التنبؤات.. إلى الأدب والفن

كان سقراط ينظر اليها على انها تمثل صوت الضمير ..

وفولتير يراها حصيلة عشوائية لتراكمات بدنية .

أما فرويد فسماها : الطريق الملكي المؤدي الى العقل الباطن .

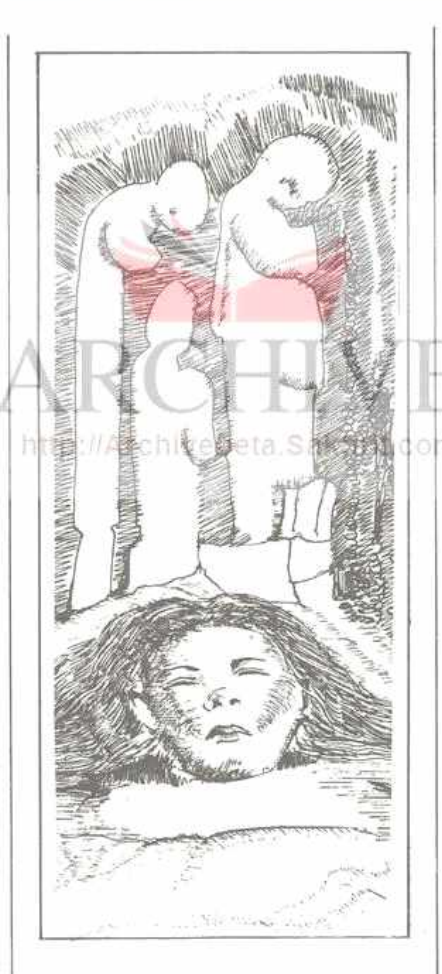
ولولا احلام الفلاسفة ، كما قال أناتول فرانس : لكان الناس يعيشون الى الآن كما كانوا يعيشون قديما عراة أشقياء في الكهوف .. فمن الاحلام السخية ظهرت الحقـائق النافعة .

واذا طبقنا نظرية التعادلية لتـوفيق الحكيم ، سنجد ان الاحلام هي وسـيلتنا لتحقيق التعادل أو التوازن بين حياة الواقع التي نعيشها ، وحياة الخيال التي نرغب في أن نحياها .. وبغض النظر عن نظرتنا الى الاحلام ، فهي مصدر متجدد لعالم مثير .

من الرازى الى فرويد

والاهتمام بالاحلام قديم قدم الانســان نفسه .. والكتب القديمة في تفسير الاحلام، تذهب جميعها الى ان للاحلام قيمة تنبؤية للكشف عن المستقبل من خير أو شر .. بل كان قدماء الاطباء يعتمدون على معرفة أحلام مرضاهم ، كوسيلة من وسائل التشخيص .. ومن ذلك الفصل الذى كتبه الطبيب الكبير « أبو بكر الرازى » في كتـابه « الطب المنصورى » عن فائدة الاحلام في التشـخيص والعلاج .

وقد تعاقبت النظريات حتى جاء « فرويد » ونشر كتابه « تفسير الاحلام » وبين ان الاحلام بوجه عام ارضاء رمزى لرغبات مكبوتة ..



وبعد هذه الدراسة المستفيضة ، جاء البحث عن تحديد منطقة بعينها في المخ ، والتي تضبط عملية الاحلام ، ومعرفة العـوامل البيوركيمائية التي تنشط هذه المنطقة ، او تجعلها تكف عن العمل .. وقد بـدأت هذه الدراسات في مطلع الستينات ، حيث انشئت مراكز خاصة في أوربا وأمريكا ، لدراسة فسيولوجية الاحلام في الانســان والحيوان .. وكان لابتكار جهاز رسام المخ الكهربائي ، أثره في دراسة أوجه النشاطات المختلفة في مناطق المخ .. أما احدث نظرية علمية ، فترى ان مخ الانسان ، كمركـز للمعلومات مجهز بطريقتين للعمل والتعامل مع عالم معقد لا نهائي :

الطريقة الاولى وتشمل الشق الايسر من المخ ، وهو الذى نستعمله عادة أثناء يقظتنا ، وهو يتعامل بطريقة مثالية واقعية مـع المعلومات المتدفقة التي يستقبلها المخ عن طريق حواسنا الخمس المعروفة .

أما الطريقة الثانية ، فمركزها الشـق الايمن من المخ ، وهي مسئولة عن العواطف والشعور ، وتبدو الوسيط لعالم الاحلام .

فالغريب ان كل ما يمر بنا في عـالم اليقظة لا يضيع عبثا .. فبعد ان يتم فحص كل هذه المعلومات بالجهاز الموجود في النصف الايسر من المخ .. تنتقل المعلومات والاحاسيس غير العاجلة ، أو التي نتوهم انها ليست بذات أهمية ، الى الجهاز الآخر الموجود في النصف الايمن من المخ .. واثناء نومنا ، يتم التعامل مع كل هذا السيل المتدفق من المشاعر والاصوات والمشاهد والرغبات .

سيمفونية الاحلام

وبتحليل الموجات الكهربائية التي سجلها رسام المخ أثناء النوم .. اكتشف العلماء أن أغلب الاحلام تتبع نظاما دقيقا محددا .. وكأي عمل سيمفوني فهي تتكون من اربع حركات :

● الأحلام: إرضاء رمزى لرغبات مكبوتة لا نفصح عنها أثناء اليقظة
● المخ: مركز للمعلومات مجهز بطريقتين للعمل والتعامل مع عالم معقد
● معظم الأحلام تتبع نظام العمل السيمفونى، وتتكون من أربع حركات!

الحلم الاول غالبا ما يختص بالامور الحاضرة ويكون بمثابة افتتاحية تدور حول مشكلة كانت تؤرقنا قبل ان ننام مباشرة، وتضع الاساس للاحلام التى تليها ..

ثم ياتى الحلمان التاليان، وان كانا يشتركان فى مشاكل الحاضر، ولكن يمتزج معهما ويتداخل فيهما الماضى القريب.

اما الحركة الاخيرة او الحلم الرابع، فيعالج امورا مستقبلية، كالرغبة فى تحقيق امنية او الرد على سؤال يؤرقنا .. ثم ياتى الختام من انغام متداخلة من كل الاحلام السابقة، وكانها تضع النهاية لسيمفونية الاحلام.

نوم بلا أحلام

يبدو ان كلامنا يحتاج الى الاحلام .. وكلما صغر سننا، كلما زادت أهمية الاحلام بالنسبة لنا .. فالاطفال يقضون حوالى نصف نومهم فى أحلام متصلة .. وليست الاحلام قاصرة على الانسان فقط .. ولكن يشاركه فيها كل الحيوانات الثديية .. وقد بينت الابحاث التى أجراها الدكتور «جوفيه» فى جامعة ليون بفرنسا على القطط، والتى عطل فيها عن طريق التجميد الكهربائى، منطقة صغيرة من المخ، هى المسئولة عن الاحلام .. ان سلوك القطط ظل طبيعيا لمدة أسبوع .. ثم بدأت تظهر عليها علامات الاضطراب والخوف والغضب .. وكانها تواجه عدوا شرسا تريد الانقضاض عليه او الفرار منه .. ثم أخذت هذه الهلوسات تزيد يوما بعد يوم الى ان مات القط من الانهاك.

ثم تطورت هذه الابحاث فى السنوات الاخيرة، لتشمل الانسان أيضا .. وذلك باستخدام بعض العقاقير التى تمنع من تدفق الاحلام. فوجد ان هؤلاء الاشخاص يتغير سلوكهم، ويكونون اكثر قلقا وتوترا، ويفقدون القدرة على التركيز .. وقد وجد أيضا ان كثرة الاحلام ضارة مثل قلتها تماما، وانه كلما طال النوم، كلما طالت الفترة التى نستغرقها فى الاحلام .. وتلك عملية مرهقة لانها تتطلب جهدا فسيولوجيا وذهنيا مكثفا.

تفسير الاحلام

لا شك ان الاحلام تعطى دلالة هامة على ما يدور فى أعماقنا من مخاوف ورغبات، لا نستطيع البوح بها اثناء يقظتنا .. يبدو ذلك من قول العامة «الجائع يحلم بسوق العيش» .. ويقال ان قدماء المصريين كانت لهم مدرسة خاصة لتفسير الاحلام .. وعندما حلم فرعون مصر حلمه الغريب عن السبع بقرات العجاف والسبع السمان، ولم يجد تفسيرا مقنعا عند كهنته .. لجا الى يوسف الذى اشتهر بتاويل الاحلام .. واستطاع بموهبته التى حباه بها الله، ان يفسر الحلم ويعطى رؤيا صحيحة لما سيحدث بارض مصر.

ومهما كانت قيمة التأويلات التى قيلت فى تفسير الاحلام .. فان النقطة الاساسية التى تسترعى النظر، هى ان الانسان اعتقد دائما ان للاحلام دلالة خاصة، وانها تؤدى وظيفة ما.

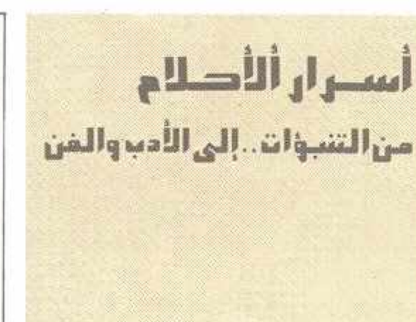
وقد كان العالم والطبيب النفسى «سيجموند فرويد» من أوائل الذين اهتموا اهتماما خاصا باحلام مرضاهم، وبتداعى افكارهم، للبوح بمكنونات نفوسهم، كطريقة للتحليل النفسى .. بل ان فريقا من الاطباء بمؤسسة لينتجراد للامراض النفسية .. رأوا ان الاحلام يمكن ان تنبىء عن الامراض العضوية والنفسية قبل ان تظهر اعراضها. ونظريتهم تقول انه اذا تكرر حلم بعينه عدة مرات .. فانه يمكن ان يكون تحذيرا بمرض ما .. فمثلا احلام السقوط من الاماكن المرتفعة، يعطى تحذيرا مبكرا للاصابة بتصلب الشرايين .. أما اذا كنت تحلم بانك مطارد دائما، فهو يعكس مرضا نفسيا .. والتفسير العلمى لذلك، ان الاعصاب التى تصل بين المخ وكل أجزاء الجسم، تزود المخ بمؤشرات مبكرة لكل المتاعب .. ثم يحولها المخ بطريقة لا شعورية الى أحلام ذات مغزى ..

الفنون والاحلام

واذا كان العقل الباطن هو الخزانة التى نحتفظ فيها بعواطفنا المكبوتة، ورغباتنا المستحيلة .. فاننا بالاحلام نطلق هذه الافكار من أسر وهيمنة العقل الواعى. وتكون النتيجة هى هذا السيل المتدفق بين الصور والاصوات والمشاعر.

واذا نظرنا الى الادب، سنجد انه يعتمد على العقل الباطن فى كثير من أساليبه .. ولذلك نجد فى القصص والروايات والاشعار واللوحات من اللذة، مثلما نجده فى خواطر اليقظة والاحلام .. وكثيرا جدا ما نستغرق فى قراءة رواية، وعندما يردك شىء الى الواقع، تقول دون وعى: لقد كنت فى حلم جميل.

ولذلك يمكننا اعتبار الكتابة الروائية والابداع الفنى بمختلف صوره، على أساس انها موهبة نادرة لتخليق حلم وصياغته فى اطار فنى متميز .. فالنشاط الفنى كما يقول الدكتور «يوسف مراد» فى كتابه

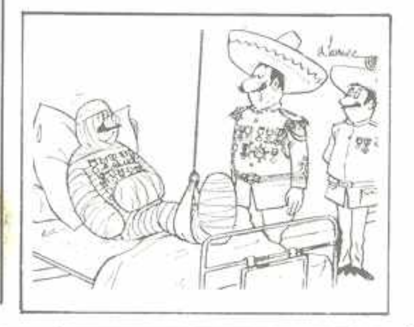


فـــرويد

« علم النفس فى الفن والحياة » : هـــو صورة من صور التخيل الاسترجاعى كمـــا يحدث فى النوم الحقيقى •• فانه يقتضى تفكيك التركيبات القديمة والتجــــــارب المختلفة ، واختيار بعض العناصر من هنـــا وهناك ، ثم التاليف بينها فى توليفة جديدة •• بعد تغيير القيمة الوظيفية للعنــــاصر المفككة ، بحيث تكتسب التركيبة الجـــديدة صفة الابداع والابتكار •

ولذلك ليس غريبا أن نجد الالهام عنــد بعض الروائيين يبدأ بحلم حقيقى ، يكون بمثابة الشرارة التى تفجر العمل الفنى •• بل ان كثيرا من الافكار واللغة التى يكتسى بها العمل الفنى ، ترد الى العقل فى تلك الحالة التى تتارجح بين اليقظة والنوم •

وكثيرا ما نقرأ فى الآونة الاخيرة عـن مستقبل الرواية او القصة والشعر فى عصر الفضاء •• وهل سيكون مصيرها أن تندثر



أو تتلاشى •• ولكن مهما اتجهنا الى العلم والتفكير المنطقى فى حياتنا ، ومهما حاولنا ان نجعل معيشتنا وفق ما يرسم لنا العقـــل الواعى •• فاننا سنظل نحن الى الطـــرق القديمة ، وستظل تؤثر فينـــا •• فالعلم مهما بلغ لن يستطيع ان يغير من طبيعـــة المخ البشرى •

وظيفة الاحلام فى الادب

كثيرا ما يلجا الادباء الى الاحــــلام فى رواياتهم •• اما لتعطى صورة حية مجسدة لما يدور فى عقول أبطالهم ، ولا يستطيعون الافصاح عنها ، أو كنوع من التطهير لفكرة سوداء تسلطت على البطل ، كجريمة حدثت او فى مرحلة التخطيط لها ، وأحيانا يكون الحلم بمثابة نبؤه وارشاد لانقاذ البطــــل من كارثة تحيق به •

ولعل من اشهر تلك الاحلام ، ذلك الحلم المروع الذى وصـــفه « دوستوفسكى » فى رائعته « الجريمة والعقاب » والتى يحلـــم فيها البطل بفرس صغيرة مسكينة تضرب على عينيها ويجزرها جمع من الفلاحين المربدين •• بينما هو يعانق رأسها الدامى فى فورة من العطف ، كانما يعانق نفســـه نادبـــا معزيـــا •

والفكرة المضمرة فى الحلم هى تحـــذير له ، بانه فى قتله للمرابية العجوز ، يكمن قتله لنفسه أيضا •• وقد كان الاثـــــر التطهيرى لهذا الحلم من الشدة ، بحيث أنه حين يستيقظ يستعيد احســـــاسه بواقعه الانسانى ، ويشعر كما لو ان « [illegible] » يتكون فى قلبه ، وان هذا [illegible] فجـــاة •

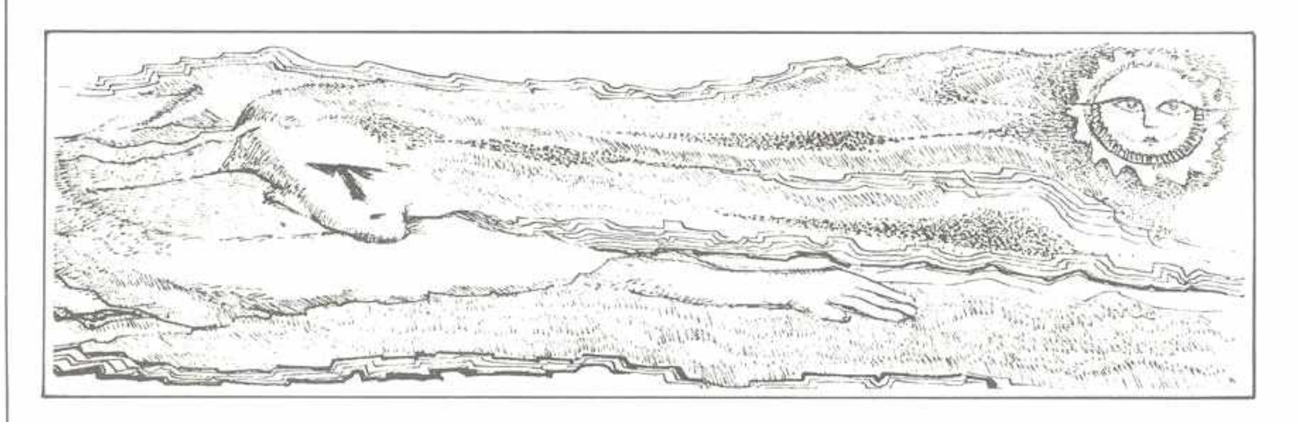
وفى « ملحمة الحرافيش » يستخدم نجيب محفوظ الحلم ليكون بمثابة ارشـــاد الهى لانقاذ « عاشور » بطل الرواية وعمـــودها الاساسى والجد الاكبر لكل من جاءوا بعده من فتوات الحارة •• وذلك عندما اجتاح الحارة وباء فتك بالآلاف • فيحلم بأبيـــه وهو يسير أمامه مشيرا الى طريق الخـــلاء والجبل •• ولان قلبه عامر بالايمان ، يدعو أهل الحارة للهجرة حيث الامان • ولكن أحدا لا يطاوعه فينجو هو وزوجتـــه وطفلـــه الرضيع • ثم يعود الى الحارة ليعمرها من جديد ، ويصبح هو ســـيدها وفتوتهـــا بلا منازع • ويطلق عليه العامة اسم عاشور « الناجى » أو صاحب الحلم الكبير •

أما فتحى غانم ، فقد أفرد فصلا كامــلا فى روايته « زينب والعرش » ضمنه الاحلام التى دارت فى عقل بطلته ، لتعطى صورة شعرية مليئة بالرموز والايحاءات عما يعتمل داخل عقلها الباطن •

أحلام الفلاسفة والعلماء

لا شك ان أحلام اليقظة التى نسرح فيها بخيالنا ، ونعيش خلالها فى عالم من صنعنا ، لها نفس فائدة أحلام النوم •• بجانب انها تصدر أيضا من عقولنا الباطنة •

وأغلب الادباء والفنانين مصابون بـــداء « السرحان » •• ولكن حقيقة الامر أنهـ[illegible] يبنون عالمهم الفنى ، وهم سارحون فى أحـ[illegible] يقظتهم •• وهم أكثر خيالا وحلما كلمـــا اضطربت أحوال المعيشة من حولهم •• ولعل « جمهورية افلاطون » هى أول الآثار الباقية من أحلام الفلاسفة •• وقد تخيلها افلاطون بعد الحـــرب المدمرة التى نشـــبت بين اسبرطة واثينا •• فكان حلمه هو ايجـــاد نظام جديد يضمن للناس السعادة والرخاء •



ويعتبر « جول فيرن » الروائى الفرنسى (١٨٢٨ ـ ١٩٠٥) رائد الرواية العلمية التى سبق بها الزمن .. وكانت احلامه هى الطريق الذى رسمه واستفاد منه الـذين خططوا لرحلات الفضاء والهبوط على القمر .. والدليل على ذلك أن مطلقى الصواريخ اقاموا قاعدتهم الصاروخية فى « فلوريدا » بامريكا فى نفس المكان الذى تنبأ به « جول فيرن » مهتمين بخططه وخرائطه التى ضمنها روايته « من الارض الى القمر » والتى كتبها منذ حوالى مائة عام .

أحلام تشكيلية

عندما تشاهد بعض لوحات « بيكاسو » او « سلفادور دالى » أو « مارك شاجال ».. لا تستطيع ان تمنع نفسك من الدهشـة والحيرة ، امام هذا العالم الذى يصورونه فى لوحاتهم .. ففيها يختلط اى شىء بكل شىء .. وكثيرا ما اتهموا أصحابها بالجنون ، او بانهم اصحاب تقاليع فارغة فما معنى مثلا ان تشاهد فى احدى لوحات « شاجاك » سمكة تطير باجنحة فى الهواء ، ولها يـد انسان ، تعزف على اوتار كمان .. انهـا اشياء ومشاهد لا يمكن ان تحدث الا فى الاحلام ، ولا يمكن ان نراها فى واقعنـا اليومى انها أشياء تنبع من وراء الواقع المـادى المألـوف ، أو ما هو فـوق الواقع .. ومن هنا جاء لفظ « السيريالية » ليعبر عما هو كامن وراء الاقنعة العقلية ، أو بمعنى آخر ما هو صادر من العقـل الباطن .

واول تعريف للسيريالية وضعه الشـاعر « زينون » عام ١٩٢٤ اعلن فيه : « ان ينبوع الالهام والابداع ليس فى الشعور ، ولا فى التفكير الارادى الموجه .. بل فى اللاشعورية وفى عالم الاحلام ، وما تنطوى عليه من تعبير ودلالة هى وحدها المؤدية الى ابتكار ثانى جـديدة ، واسـتعارات وتشبيهات غير مالوفة ، محملة بشـحنات كبيرة من الايحاء الشعرى والابهـام الفنى بعيدا عن القيود الجمالية التقليدية » .

ومما لا شك فيه ان السيريالية تاثـرت بنظرية فرويد فى التحليل النفسى .. وقد روى « مارك شاجال » وهو من اول الذين خرجوا بفنهم الى عالم السـيريالية ، عن مشاعره فى تلك الفترة فقال :

« لقد احسست باننـا لم نزل نطوف على سطح المادة .. واننا نخشى الغـوص فى الظلام ، وتحطيم السطح المعهـود .. فلتسقط الواقعية والانطباعية والتكعيبية ، ومرحبا بجنوننا ، بحمـام نغتسل فيه من أدراننا ، بثورة من الاعماق لا تقنـع بالقشور » . ولا أجد خيرا من تلك العبارة التى قالها احد العلماء البارزين ، الذى استفاد من احلامه فى احد اكتشافاته الهامة عندما قال :

« أيها السادة ، لنتعلم كيف نحلم .. فقد نصل بذلك الى الحقيقة التى نود معرفتها جميعا » .

د. عادل ناشد

النوم فى ضوء القمر

يحذر البعض من النوم فى ضوء القمر لان ذلك يسبب العمى او الشلل . وقد كتب احد البحارة انه اصيب بشلل لمدة شهر لانه نام فى سطح السفينة فى ليلة مقمرة والسفينة تمخر عباب الخليج . الا ان الاطباء عنـدما قراوا ما كتب اكدوا ان السبب لا يمكن أن يكون ضوء القمر . وقالوا ربما كان السبب هو التعرض للهـواء البارد بعد الاجهاد والعرق .

الكويت
جريدة الفنون
العدد رقم 154
1 يوليو 2014

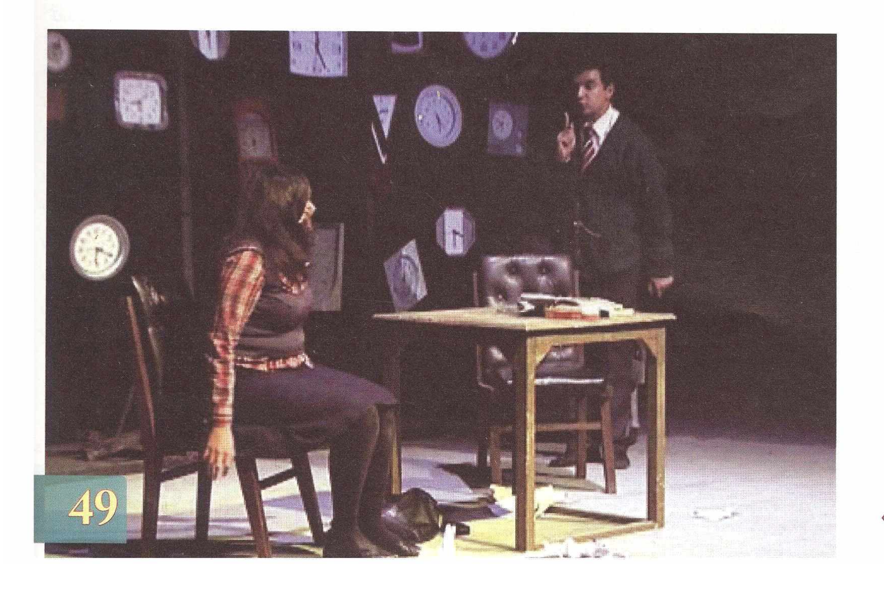
بالتطبيق على مسرحيتي «الدرس» و«المغنية الصلعاء»

أسرار النص المسرحي عند يوجين يونسكو

لكل نص مسرحي ناجح سر عميق يحقق النجاح له، ويبقى سر نجاحه في أبعد نقطة موجودة في النص، ويكاد لا يظهر، مكتفيا بتحقيق نجاح هذا النص، وبهذا الشكل نجد أنّ السر سبب وليس نتيجة، ويكون النجاح في النتيجة، وهناك بعض النصوص الناجحة تظهر نتيجتها في الحال برغم غياب سرها، وهناك نصوص يتأخر نجاحها إلى أن يظهر سرها، وهذا نادر حدوثه، فالنجاح يجب أن يظهر قبل ظهور سر النص الناجح.
فالنص المسرحي هو حالة تحريك للذهن والإحساس والتوقف عند كل حالة تتواكب مع ذهنية القارئ وحساسيته بها، وهذا ما يسمى نجاح النص، ويبقى السر بعيد المنال عن القارئ لأنه يتطلب ذهنية عالية وحساسية عالية أكبر من الذهنية والحساسية اللتين كانتا تسيران في أثناء قراءة النص ومعايشته.

راهيم حساوي
كاتب - سورية

نجد كثيرا من النصوص المسرحية التي لا تحقق نجاحا لا في أثناء ولا بعد القراءة، وذلك لسبب بسيط يتعلق بكونها خالية من أي سر دفين داخل النص، ولو بقي هذا النص مئات السنين لظل على حاله، من دون تحقيق أي تقدم، فهو من النصوص الآنية التي تُكتب بغرض حادثة تتعلق بفعل يشبه الأفعال اليومية التي تحدث وتموت كغيرها فور حدوثها، وما يدفع الكاتب إلى كتابة مثل هذا النص هو أمور قدرية سمحت له بأن يكتب وأن ينشر وأن يرى نصه النور على خشبة مسرح ما، على يد مخرج سمحت له الأمور القدرية ذاتها التي سمحت للكاتب، وكذلك الأمر فيما يخص الممثلين الذين يجسدون مثل هذه النصوص، وهذا ما يُسمى بالعبث والفوضى البشرية. التي تشبه عبث الحروب حين يقرر شخص ما شن حرب ما على بلد ما فقط لأنه قرر هذا، ولأن الظروف مواتية لاتخاذ مثل هذا القرار برغم عدم وجود أي مبرر حقيقي لهذا القرار.
وأسرار النصوص المسرحية تختلف عن أسرار بقية الفنون الأخرى، من رواية وشعر وقصة، ففي الرواية والقصة يكون السر فيهما ملازما لكل ما فيهما من لغة وأسلوب وحبكة وبناء في الشخصيات من لحظة البدء حتى النهاية، وفي الشعر يكون السر ملازما للموسيقى والصور، كذلك الأمر من لحظة البدء حتى نهاية القصيدة، فيما لو كانت ذات مستوى فني ثابت، في حين نجد أنّ سر النص المسرحي بعيد كل البعد عن لغته وشخصياته وحبكته حتى إنْ كان النص يتمتع بمقوماته الأساسية، وهذا الأمر هو الذي أتاح للنص المسرحي ضرورة تحويله من نص مكتوب إلى عرض مرئي كي يتيح للمتلقي فرصة أكبر في الوصول إلى سر نجاح هذا النص أو ذاك، وبالتالي هنا تأتي مهمة المخرج في معرفة وكشف أسرار النص المسرحي، وما يؤكد هذا الكلام هو أننا نجد نصا مسرحيا يتم تناوله بعدة رؤى على يد هذا المخرج أو ذاك.
ولد الكاتب المسرحي يوجين يونسكو في 26 نوفمبر 1909، وتوفي في 29 مارس 1994، وهو كاتب مسرحي من أصل روماني، وعاش في فرنسا، له العديد من المسرحيات التي شكلت محطة مهمة في تاريخ المسرح، ومن أشهر نصوصه المسرحية



مسرحية «الدرس»



مسرحية «ماكبث»



مسرحية «الملك يموت»

المغنية الصلعاء والخرتيت والكراسي والدرس. وهو من الكتاب المسرحيين الذين ينتمون إلى مسرح العبث الذي ظهر بعد الحرب العالمية، والذي ترك آثارا كبيرة على الفرد وجعله ينزوي ويطرح قضاياه التي قامت على أسس انعدام الثقة بين الفرد والآخر، وعدم الجدوى من هذا الوجود.

في حوار تلفزيوني مع يوجين يونسكو، وكان هذا الحوار في نهاية حياته، سألته محاورته عن العبث، وحقيقة رؤيته للعبث، فأجابها مبتسما: العبث هو هذا الحوار الذي نجريه الآن.

سنسلط الضوء على نصين من نصوص يوجين يونسكو هما: «الدرس» و«المغنية الصلعاء»

مسرحية الدرس التي كتبها في العام 1951، وقُدمت لأول مرة في العام 1961 على يد المخرج مارسيل كوفالييه في مسرح الجيب في باريس، ومسرحية الدرس تدور حول أستاذ يتجاوز الخمسين مع أخته التي قامت بتربيته بعد وفاة أمه، يقوم هذا الأستاذ بإعطاء دروس في منزله، تدخل طالبة في العشرين تقريبا وتبدأ المسرحية، وهنا تظهر قدرة يوجين يونسكو الفائقة على جعل نصه ناجحا مع غموض سر هذا النجاح.

يوجين يونسكو لم يكن يريد من هذا الدرس سوى تقديم صورة جديدة للعلاقة الجنسية التي تتجاوز اللغة المعتادة والحركة المرتبطة بالجنس، أراد أن يجد صيغة أخرى للجنس، صيغة تتجاوز المألوف والمُعتاد، فالتوتر الذي قدمه يوجين يونسكو مع كثير من شحنات الاسترخاء جعل التلميذة تتوتر كأنها تشاركه هذه الحالة من دون أن تفهم ما يحدث على وجه الدقة، وقتله للتلميذة هو رمزية إلى تحقيق ما أراده الأستاذ من نشوة جنسية مع هذه التلميذة، والجدير بالذكر أن يوجين اختار عمر الاستاذ كبيرا، وذلك لإعطاء أكبر شحنة ممكنة من هذا الإحساس الذي يفتقده الرجل في مثل هذا العمر على الصعيد البيولوجي، لكنه يبقى حاضرا في مخيلته بطريقة أخرى وتأخذ أشكالا عدة، فمثلا حين يبدأ الأستاذ في اختبار التلميذة بحساب أمور بسيطة وبشكل تصاعدي فإنه بهذا أشبه ما يكون بملامستها، أو البدء في تقبيلها شيئا فشيئا، فهو يسألها عن جمع أرقام بسيطة، وهي تجيب بطريقة بسيطة ضمن توتر وضياع في الإحساس كأنها تتعرى أمامه حسيّا، وكذلك الأمور حين يسألها عن فصول السنة، وبهذا السؤال أشبه ما تكون التلميذة قد رضخت له لدرجة أنها لم تعد قادرة على معرفة أسماء الفصول؛ فيقوم هو بمساعدتها في معرفة الفصل ليس بشكل مباشر، بل عن طريق تنشيط ذاكرتها كي لا يجعلها تفتر، ويقلل من حماسها حول ما يحدث لها على يديه بمكر ودهاء كبيرين، ومن دون أن تدري حقيقة ما يحدث لها.

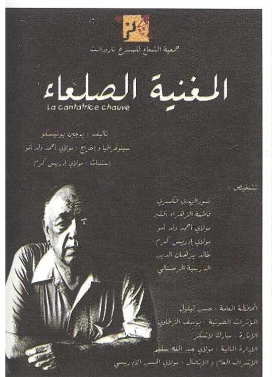
وفي لحظة ما يسألها عن مدى معرفتها بما يحدث، فتجيبه بأنها لو كانت تعرف لما جاءت إليه، فهي مشوشة ويزيدها تشويشا بلغته التي كانت سياطا على حسها وإدراكها كي تخضع لما يريد من دون أن تدري.

المغنية الصلعاء

أما مسرحية «المغنية الصلعاء» فكان أول ظهور لها في العام 1950 على يد المخرج نيكولا باطاي على مسرح النوكتامبيل في باريس، والغريب في عنوان النص هو أنه كان «المعلمة الشقراء»، ولكن الممثل الذي كان يتدرب على دور رجل الإطفاء أخطأ حين

كُتبت مسرحية «الدرس» في العام 1951، وقُدمت لأول مرة في العام 1961 على يد المخرج مارسيل كوفالييه في مسرح الجيب في باريس





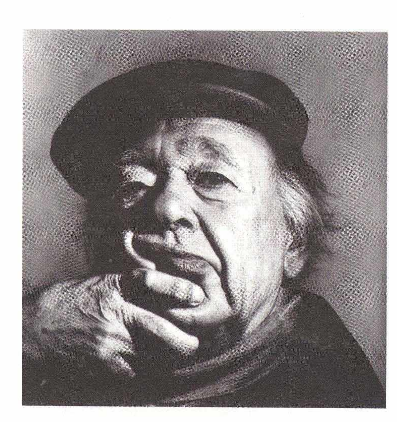
مسرحية «المغنية الصلعاء»



مسرحية «الكراسي»

مسرحية «المستأجر الجديد»

قال المغنية الصلعاء بدلا من المعلمة الشقراء، فنال هذا الخطأ إعجاب يوجين يونسكو فصار عنوان النص هكذا.
زوجان في منزلهما الإنجليزي، هما السيد والسيدة سميث، أثاث المنزل إنجليزي، وكل ما فيه من تفاصيل هي تفاصيل إنجليزية، هكذا جاء في مقدمة يوجين يونسكو لهذه المسرحية.
يبدأ النص بحديث طويل للسيدة عن الطعام والمشروبات، عن تفاصيل غير مجدية ولا قيمة لها، بينما زوجها يقرأ في صحيفة إنجليزية غير آبه بما تتحدث به زوجته إلا في آخر جملة تتعلق بموت صديقتها والطبيب الذي عالجها.
يبدأ السيد بحديث عن الموت والحياة وعن الصحيفة التي بيده حول استغرابه منها، حول ذكرها أسماء الذين ماتوا في هذا اليوم وعدم ذكرها أسماء الذين ولدوا في اليوم نفسه، ويستمر الحوار بينهما حول أشخاص وأحداث قد انتهت ولا يبدو أي أهمية من هذا الحوار.
تدخل الخادمة ماري وهي تقول إن السيد والسيدة مارتن على الباب، يدخلان ويجلسان ريثما يقوم السيد والسيدة سميث بتبديل ثيابهما، وفي هذا الوقت يدور حوار طويل غريب بين السيد والسيدة مارتن كأنهما لا يعرف كل منهما الآخر من قبل، وفي نهاية الحوار يستنتجان أنهما زوجان بطريقة مشكوك فيها، وذلك أن السيدة إليزابيث هي ليست السيدة إليزابيث، ودونالد هو ليس دونالد.
يدخل السيدة والسيدة سميث بعد تبديل ملابسهما ويرحبان بضيفيهما، ويدور الحديث حول أمور غير مجدية من حيث الظاهر، كما بدأ النص ويبقى الحوار إلى أنْ يدخل الكابتن وهو رئيس فرقة المطافئ، وهو صديق للعائلة ويحدثهما عن قلقه من حريق سينشب، ويدور الحوار عن جرس الباب، فليس بالضرورة أن يكون أحد ما على الباب إذا قرع جرس الباب، ثم يقوم كل واحد بسرد حكاية قصيرة لا معنى لها، ينتهي النص مثلما بدأ، ولكن بدلا من ظهور السيد والسيدة سميث يظهر السيد والسيدة مارتن كما بدأ النص.
أراد يوجين يونسكو، من خلال نصه المسرحي هذا، أن يعيد مفهوم الإدراك عند الإنسان، وذلك بنسيان كل ما هو ثابت في ذهنية المرء من منطق وبديهة، ولقد ظهر هذا الأمر في ثلاث نقاط واضحة، النقطة الأولى تتعلق بموت صديقة السيدة سميث وعدم موت طبيبها الذي جرب الدواء على نفسه ولم يمت، وجاء على لسان السيد سميث ضرورة موت الطبيب معها، وهذه فرضية غرائبية يطرحها يوجين يونسكو، فالذي نعرفه أن الدواء قد يشفي أحدا ما وليس بالضرورة أن يشفي الآخر، لكن يوجين يجعل من فكرة الموت فكرة أكثر سلاسة ويحولها إلى منطق جديد كي يُطيح بالسائد المتعلق بغموض فكرة الموت. والنقطة الثانية تتعلق بالجرس، فحين سمعوا قرع الجرس وقامت السيدة سميث لفتح الباب ولم تجد أحدا استغربت من هذا، وحين سمعوا الجرس مرة ثانية لم تقم لفتح الباب، فليس بالضرورة أن يكون أحد ما على الباب، فربما شخص أخطأ العنوان وتذكر خطأه هذا بعد قرع الجرس بثوانٍ وذهب، وهنا لا يتحتم على صاحب البيت أن يعير أهمية للجرس، وأن يكون الجرس أمرا يشبه تقلبات الطقس، والفرق ما بين النقطة الأولى والثانية هو أنه جعل من الغيب والغامض في النقطة الأولى أمرا منطقيا، ومن المنطق في النقطة الثانية أمرا غيبيا وغامضا.
والنقطة الثالثة تتعلق بعلاقة السيد والسيدة مارتن، فهو يريد أن يقول إن الشخص ليس من الضرورة أن يكون هو ذاته، ولكن الشخص تجمعه رابطة مع الآخر، وقد يتعرف الشخص على هذه الرابطة من دون أن يتعرف على ذاته الضائعة، وهذا الضياع يتفاقم كلما تعرف وتعمق بتلك الرابطة التي تأخذ منه حيزا أكبر من الحيز المتعلق بذاته، ولقد قدمهما كأنهما مخموران حتى الثمالة، والحوار الذي دار بينهما لا يتقبله العقل أو المنطق، وبهذا أراد يوجين أن ينقلنا من الواقع إلى شيء يشبه الحلم الذي تصير الأشياء فيه لينة وقابلة لجعل أي شيء منها، على عكس الحياة التي تفرض أشياءها رغما عنا.
ويبقى يوجين يونسكو من الكتاب المسرحين الذين كلما حاولنا التنقيب عن أسرار نصوصه وجدنا أمامنا أسرارا أخرى وقراءات أخرى لكل نص من نصوصه، وهو من الكتاب الذين مازالت نصوصه تعرض على خشبات مسارح العالم، وبكل اللغات، من دون انقطاع. والجميل في نصوصه أنه كلما جاء مخرج ليقدم نصا من نصوص يوجين على خشبة المسرح وجدنا أن هذا المخرج قد قدم النص بطريقة مختلفة عمّا سواه من مخرجين آخرين، ولكن من أخطر الأشياء التي تتعرض لها نصوص مسرح العبث هو إعدادها بطرق خاطئة لا تتوافق مع رؤية كُتّابها، خاصة نصوص يوجين؛ نظرا إلى دقتها العالية وروحها الخاصة القائمة على وتيرة لا يمكن المساس بها.



يوجين يونسكو

تونس

الحياة الثقافية
العدد رقم 209
1 يناير 2010

أسطـورة بلقيس في الأدب العربـي بين النّصوص المؤسّسة والنّصوص المتخيّلة

نظيرة الكنز (*)

تـوطئـة :

شغلت الأنثى بما امتلكته من مكونات طبيعية وبما اكتسبته حيّزا معتبرا في التراث الإنساني، وتعددت المجالات التي تمكنت من امتلاكها، وأبرزت قدرتها على التفوق فيها سواء أكان ذلك في السياسة أم الاقتصاد أم الحرب أم الإبداع. وتبعا لهذا تنوعت الأساطير الأنثوية على امتداد تاريخ الحضارات و المدنيات، حيث يقف المتأمل للتراث الإنساني على نماذج لا يمكن تجاهلها لنساء دخلن التاريخ والأسطورة من الباب الواسع، نساء قويات عقلا وسلطانا، ومنتجات أدبيا وسياسيا واجتماعيا، وكنّ قوة موجهة ومؤثرة في تاريخ الحضارات، وقد نالت الأنثى تبعا لذلك حصة الأسد في الفضاء الأسطوري المشكل لإرث مختلف الشعوب زمانا ومكانا.

ومن أشهر الشخصيات الأنثوية التي لقيت رواجا كبيرا «بلقيس» ملكة سبأ، فقد استقطبت اهتمام أمم وشعوب من العرب وغيرهم، وقد تباينت الآراء والأخبار حول أصول هذه الشخصية، اسمها ومدّة حكمها، ولكنها تؤكد كلّها على تميّز هذه المرأة. وقد أخذت الملكة بلقيس صورا وتجليات كثيرة في التراث العربي، فهي الملكة الحميرية، الحكيمة المسالمة وهي رمز الأنوثة والجمال والملك.

تستمد أسطورة الملكة بلقيس أهميتها من ارتباطها بمملكة سبأ ثم بعد ذلك بالنبي سليمان عليه السلام، مما أكسبها شهرة لم تكن لكثير من الملوك من قبلها أو بعدها وضمنت بذلك أن تكون أسطورة متجددة عبر الزمان والمكان.

1 – بلقيس في النصوص الدينية :

لم تكن بلقيس امرأة عادية، أو ملكة حكمت في زمن من الأزمان كغيرها من الملوك والأمراء، فقد ورد ذكرها في النصوص الدينية، وكان لها شأن عظيم لاتصافها برجاحة العقل، وسعة الحكمة والفهم وحسن التدبير والتفكير خاصة في أصعب اللحظات التي مرت بها مملكتها.

أ ـ بلقيس في العهد القديم :

لم يرد اسم بلقيس في العهد القديم، وإنما ورد في سفر الملوك الأول ذكر مكانتها وانتمائها (ملكة سبأ)، "وقد

*) جامعية، الجزائر

ذكرت في خضم الحديث عن النبي الملك سليمان، وتعرض الإصحاح العاشر من هذا السّفر لقصة هذه الملكة مع الملك سليمان، وما وصلها من أخبار حول عجيب وعظيم ملكه، فقررت أن تمتحنه وجاءته إلى أورشليم بموكب عظيم «وسمعت ملكة سبأ بخبر سليمان لمجد الربّ فأتت إليه لتمتحنه بمسائل. فأتت إلى أورشليم بموكب عظيم جدّا بجمال حاملة أطيابا وذهبا كثيرا جدّا وحجارة كريمة وأتت سليمان وكلّمته بكل ما كان بقلبها. فأخبرها سليمان بكلّ كلامها» (الملوك الأول / الإصحاح العاشر).

وقد تفننت الشروح التي تناولت هذه الزيارة في وصف موكب الملكة بلقيس وفي الحديث الذي دار بينها وبين الملك سليمان وقيل إنها طرحت عليه جملة من الألغاز والأحاجي لتختبر قدرته وحكمته وقد انتقل الكثير من هذه الأخبار في التراث الشفهي.

انبهرت بلقيس بما رأت من عظيم ملك سليمان وحكمته وقدرته فكان ما رأته بأمّ عينيها أعظم مما سمعت به فقالت للملك: «... لم أصدق الأخبار حتى جئت وأبصرت عيناي فَهُوَ ذا النصفُ لم أُخبَرْ به. زدت حكمة وصلاحا على الخبر الذي سمعته». (الملوك الأول / الإصحاح العاشر).

وانتهت زيارة الملكة بأن سلمت سليمان ما أحضرته من ذهب ومال وطيب وأحجار كريمة «وأعطت الملك مئة وعشرين وزنة ذهب وأطيابا كثيرة جدّا وحجارة كريمة. لم يأت بعد مثل ذلك الطيب في الكثرة الذي أعطته ملكة سبأ للملك سليمان». (الملوك الأول / الإصحاح العاشر). وأعطى الملك سليمان بلقيس كلّ مشتهاها وانصرفت إلى أرضها وما يمكن أن نستنتجه من ورود قصة ملكة سبأ في سفر الملوك :

- لم يذكر اسمها وإنما أشير إلى أنها ملكة سبأ.
- هي التي حضرت إلى سليمان بعد سماع أخبار عن قوة ملكه.
- أوتيت ملكا عظيما وثراء عجيبا.
- صاحبة رأي وقرار وحكمة.

ب / بلقيس في القرآن الكريم:

ورد ذكر الملكة بلقيس في مواضع كثيرة في القرآن الكريم، وذكرت قصتها مع النبي سليمان عليه السلام، وكان صاحب خبرها الهدهد الذي ذهب متقصّيا موضع الماء في إحدى جولات النبي سليمان، فاكتشف مملكة سبأ وكان بذلك هذا الخبر شفيعا له عند النبي الذي توعده بالعذاب الشديد، وعليه عاد ومعه عذره ﴿ فَمَكَثَ غَيْرَ بَعِيدٍ فَقَالَ أَحَطتُ بِمَا لَمْ تُحِطْ بِهِ وَجِئْتُكَ مِنْ سَبَأٍ بِنَبَأٍ يَقِينٍ، إِنِي وَجَدْتُ امْـرَأَةً تَمْلِكُهُمْ وَأُوتِيَتْ مِنْ كُلِ شَيْءٍ وَلَهَا عَرْش عَظِيم ﴾ (النمل/ 23-22). فما كانَ من سليمان إلا أنْ تحرى صدق الهدهد فبعث بكتاب إلى ملكة سبأ يطلب منها أن تأتي مسلمة خاضعة وقومها ﴿ إِنَّهُ مِنْ سُلَيمَانَ وَإِنَّهُ بِسم الله الرَّحمنِ الرَّحِيم، أَلاَّ تَعْلُوا عَلَيَّ واتوني مُسْلمِينَ ﴾ (النمل/ 31-30). وكان أن استشارت بلقيس قومها في أمر هذا الكتاب، ولما كانت صاحبة رأي وحكمة فإنها رفضت الدخول في حرب كما أشار قومها ورأت رأيا مخالفا ﴿إِنَّ المُلُوكَ إِذَا دَخَلُواْ قَرْيَةً أَفْسَدُوهَا وَجَعَلُوا أَعِزَّةَ أَهْلِهَا أَذِلَّةً وَكَذَلكَ يَفْعَلُونَ﴾ (النمل/ 34). وبصرت بما لم يبصروا ورأت أن ترسل إلى سليمان بهدية، ولكنه ردّ عليهم بردّ عنيف، عندها أقرّت بلقيس بقوة سليمان وعظمة سلطانه، فجمعت جنودها وحرسها واتجهت إليه، وأمر بتنكير عرشها فقال لها النبي سليمان متسائلا : ﴿ أَهَكَذَا عَرْشُك ؟ قَالَتْ : كَأَنَّهُ هُوَ ﴾ ولم تؤكد أنه هو لعلمها أنها خلفت عرشها وراءها ولم تعلم أن لأحد هذه القدرة لجلبه هنا كما أنها لم تنف أن يكون هو وهذا يبرز فطنتها وذكاءها. وكانت نتيجة هذه الزيارة أن اعترفت بلقيس بأنها كانت ظالمة لنفسها بعبادتها لغير الله ﴿قَالَتْ رَبِّي إِنِّي ظَلَمْتُ نَفْسِي وَأَسْلَمْتُ مَعَ سُلَيْمَان لله رَبِّ العَالَمِينَ ﴾ وقد أفاض المفسرون في إيراد تفاصيل كثيرة عن قصة هذه الملكة اليمنية، وأضافوا

معلومات كثيرة ولكن من خلال عرضنا للقصة في القرآن الكريم يمكن أن نسجل ما يلي :

- لم يورد القرآن الكريم اسم هذه الملكة.
- الوسيط بين النبي سليمان وبلقيس كان الهدهد.
- رجاحة عقل بلقيس وحكمتها وحسن مشاورتها.
- عظمة ملكها وثرائها.
- ذكاء بلقيس وفطنتها.
- إسلام الملكة بلقيس.

ورغم بعض الاختلافات الموجودة بين العهد القديم والقرآن الكريم حول مجيئها وحوارها مع سليمان إلا أن هناك اتفاقا في عظمة ملكها وثرائها وحكمتها وجمالها وهذه العناصر مجتمعة هي التي ستدخل هذه الملكة الحميرية التاريخ من بابه الواسع.

2 - بلقيس في التّراث الإنساني :

بلقيس في النّصوص التّاريخيّة :

حظيت «بلقيس» بمكانة مميزة عند المؤرخين والإخباريين العرب وغير العرب منذ القديم، وقد اعتمد المؤرخون في جمع أخبارهم حول هذه الملكة الجنوبية على ما توفر من نصوص دينية (العهد القديم والجديد والقرآن الكريم)، وعلى الشروح والتفسيرات التي واكبت هذه النصوص الدينية وما اعترضها من زيادة أو نقصان زمانا ومكانا. ولعل أهم ما أثار اهتمام وجدل هؤلاء اسم هذه الشخصية وأصولها وموطنها وتاريخ ميلادها وحياتها وموتها، وإذا تصفحنا كتب الإخباريين العرب وبعض النصوص التاريخية نجد حديثا مكثفا عن ملكة سبأ، تختلط فيه الحقيقة التاريخية مع المخيلة الشعبية، وتبدأ «بلقيس» تدريجيا في ارتداء الحلة الأسطورية التي ستمكنها من اقتحام كل الحدود والثقافات.

يشير معظم المؤرخين والمهتمين بالحضارات الشرقية القديمة أنّ بلقيس حكمت في القرن العاشر قبل الميلاد، وتأتي في المرتبة الثامنة عشر في تسلسل الملوك الذين حكموا مملكة سبأ. وقد أورد المؤرخ اليمني «أبو الحسن الهمداني» أن عدد ملوك سبأ بلغ تسعة وأربعين ملكا، وهناك روايات أخرى تذكر أكثر من ذلك، ومن أوائل ملوكهم حسب ما توفر من حفريات تاريخية الملك سبأ الأكبر الذي قام ببناء سدّ مأرب.

ينقل «ابن جرير الطبري» في مصنفه التاريخي «تاريخ الأمم والملوك» نصا يحوي جملة من المعلومات حول أصل بلقيس ونسبها جاء فيه «وهي فيما يقول أهل الأنساب: بلمقة ابنة اليشرح، ويقول بعضهم: ابنة إيلي شرح، ويقول بعضهم: ابنة ذي شرح بن ذي جدن بن إيلي شرح بن الحارث بن قيس بن صيفي بن سبأ بن يشجب بن يعرب بن قحطان»(2). والأمر نفسه يشير إليه «ابن حزم الأندلسي» في جمهرة أنساب العرب، حيث يعرف «بلقيس» أنها: «بنت إيلي أشرح بن ذي جدن بن إيلي أشرح بن الحارث بن قيس بن صيفي... وهم من التابعة، وهم من بني حمير بن سبأ بن يشجب بن يعرب بن قحطان...»(3)، وسجّل «المسعودي» اسمها على النحو التالي: «بلقيس بنت الهدهاد بن شرحبيل بن عمرو الرائش...»(4).

يتضح من النصوص السابقة أنّ هناك اتفاقا عاما حول نسب «بلقيس»، واختلافا حول الاسم حيث لم يستعمل في النص الأول والثاني اسم(بلقيس)، وإنما استعمل اسم(بلمقة)؛ ويتردد الاسم الأخير في روايات كثيرة. ويجتهد بعض الإخباريين واللغويين في معرفة أصوله واشتقاقاته ودلالته. ويذهب الكثير إلى اعتبار «بلقيس» لقبا وليس اسما عدا «نشوان الحميري»الذي يرى أن «بلقيس» اسمان جعل اسما واحدا مثل حضرموت وبعلبك، وذلك أن بلقيس ملكت بعد موت أبيها الهدهاد (5)، وعموما تبقى قضية الاسم من أبرز القضايا التي اخْتُلِف حولها، ولعل هذا التباين مردّه ضعف الذاكرة الشفوية نتيجة تقادم القرون وغياب الحقيقة التاريخية الكاملة (اختلاط التاريخ بالأسطورة)، ولاشك أن عدم ذكر هذا الاسم في النصوص الدينية دعّم هذا الاختلاف، وبدأت

شيئا فشيئا هذه الشخصية تدخل التاريخ والأسطورة من بابهما الواسع.

تشكّلت أسطورة بلقيس في مواقع جغرافية مميزة مكانا وزمانا، ومن بين هذه المواقع نذكر: أيرم وسبأ وصرواح وسلحون وتدمر وغيرها ومازالت الحفريات إلى يومنا هذا حول بقايا ملك بلقيس. وقد اختلف المؤرخون في تاريخ ولادتها ووفاتها، وتذهب بعض المراجع التاريخية إلى أنّ سليمان-عليه السلام- تزوج من بلقيس، وأنه كان يزورها في سبأ من حين إلى آخر وأنها أقامت معه حوالي سبع سنين، وتوفيت فدفنها في تدمر، وهناك من يذهب إلى أنها دفنت في مأرب.

اختلطت سيرة هذه الملكة بسير ملكات أخريات حكمن هذه المنطقة، وقد أخذت بلقيس صورا كثيرة في التراث الإنساني فهي الملكة المحاربة التي فتحت بابل وأذربجان، وهي التي قامت بترميم سد مأرب، وهي في بعض النصوص والمرويات ذات أصول جنية، وهناك شبه كبير بين بلقيس وزنوبيا، فكلتاهما كانتا رمزا للحكمة والجمال، وهناك شبه بين بلقيس وسميراميس فكلتاهما مثال للجمال والذكاء وترتبطان بأماكن وقصور (بابل/ سبأ). وعموما فإن هذه المرويات والتنف النصية أسهمت هي الأخرى في أسطرة هذه الملكة، ودخولها عالم الإبداع باعتبارها رمزا متجددا في كل زمان ومكان.

بلقيس في المرويّات الشّفويّــة :

تعتمد المرويات الشفوية التي تسرد قصة ملكة سبأ على أهم الثوابت التي ركّزت عليها النصوص الدينية (العهد القديم والجديد، والقرآن الكريم)، وتضيف بعض العناصر الأخرى التي تدعم أسطورية هذه الشخصية، وقد ركزت القصص الشعبية التي ترددت على جملة من الموضوعات أهمها :

- نسب بلقيس وقصة تولدها وأصولها الجنية، وفي هذا الجانب أضافت المخيلة الشعبية الكثير من العناصر.
- قصة توليها العرش وكيفية دحرها لخصومها، وفي هذا المجال ظهرت هذه الملكة في المخيال الشعبي مثالا للقوة والذكاء والفطنة (قصتها مع ذي الأذعار).
- قصة لقائها بالنبي سليمان -عليه السلام-وما دار بينهما، وقد اعتمد الرواة على ما ورد في النصوص الدينية مع بعض التحويرات والإضافات.
- الأحاجي والألغاز التي نسبت إليها؛ حيث روي أنها ألقتها على النبي سليمان لتختبر ذكاءه وحكمته، وقد انتقلت هذه الأحاجي والألغاز بعد ذلك وتداولها الناس، وعليه تتجلى «بلقيس» باعتبارها قاصة وملغزة ماهرة في التراث الشعبي.

ويمكن أن نشير في هذا السياق أن الإخباريين والمؤرخين اعتمدوا على هذا القصص المتواتر في تحديد ملامح هذه الملكة الحميرية التي دخلت التراث العربي مثالا للمرأة الحكيمة والجميلة والفطنة.

وقد امتد تأثير هذه المرأة ليصل إلى الحبشة، حيث دخلت التراث الحبشي المسيحي، وتجلت من خلال الملحمة الدينية الحبشية «عظمة الملوك أو كبرانجست»(6) التي صاغتها المخيلة الشعبية، وحاولت فيها أن تربط بين الملكة بلقيس وبين ملوك الحبشة على اعتبار أنهم ينحدرون من سلالة هذه الملكة. وتظهر صورة بلقيس في هذه الملحمة الدينية باعتبارها مخلصة ومطهّرة ومثالا للجمال والفهم والحكمة، وبالتالي لم يختلف وصف هذه الملكة عما كان سائدا في مرويات العرب، كما أنها تكرم هذه الملكة لأنها تجعلها صاحبة الحكمة؛ فهي التي ذهبت إلى سليمان لتختبر حكمته، وعليه فإن هذه الملحمة تقدم صورة إيجابية لبلقيس لا نراها إلا في الكتابات الصوفية العربية والإسلامية والمسيحية.

بلقيس في نصوص الصوفيين :

يعدّ «محي الدين بن عربي» (560هـ - 638هـ) من أبرز الصوفيين الذين تحدثوا بإسهاب عن هذه الملكة في كتابيه (الفتوحات المكية وفصوص الحكم)، كما نظم قصيدة طويلة فيها استلهام لهذه الشخصية باعتبارها مثالا

للحكمة الخالدة والصفاء الروحاني، وأثرى هذا الحديث في كتابه «ذخائر الأعلاق شرح ترجمان الأشواق»، وتأخذ «بلقيس» عدة وجوه في كتاباته فهي(7):

1 – أنثى متولدة بين الإنس والجن، يقول في شرح ترجمان الأشواق: «. . .كما كانت بلقيس متولدة بين الجن والإنس، فإنّ أمها من الإنس، وأباها من الجن. ولو كان أبوها من الإنس وأمها من الجن لكانت ولادتها عندهم. وكانت تغلب عليها الروحانية ولهذا ظهرت بلقيس عندنا»(8). وهذا الرأي سرعان ما يتجاوزه ابن عربي في مرحلة لاحقة، حيث ينفي ذلك معتبرا إياه من تأثير المرويات والمقولات، وبالتالي سوف تتغيّر صورة «بلقيس».

2 – بلقيس تنتمي إلى عالم الإنس: ويعتمد «ابن عربي» على جملة من الحجج لإبراز ذلك يستمدها من إجابات هذه الملكة عندمّا التقت النبي سليمان، فكانت كلها نسبية(كأنه هو/عندما سئلت عن الصرح الممرد).

3 – أنثى ذات منزلة فقهية: استطاعت أن تتنزه عن التقيد في اعتقادها في الله، فهي لم تنقد لسليمان وإنما انقادت لله رب العالمين، وإسلامها بالدليل القرآني يؤكد تفوقها وتفردها وبالتالي تجلت في كتابات «ابن عربي» مثالا للشخصية الأنثوية المتفوقة.

ومجمل القول لقد حظيت هذه الأنثى بمكانة مميزة في التراث الإنساني، حيث كانت حاضرة بقوة في نصوص الإخباريين العرب وغيرهم، وتجاوزت حدود اليمن لتصل إلى الحبشة وإيران وتركيا والصين، وهذا ما جعلها شخصية متجددة في كل الأزمنة، وشغلت حيزا كبيرا من التراث الشعبي العربي، واهتم بها المتصوفة، فكانت في كل هذه النصوص (التاريخية والشعبية والصوفية) مثالا للحكمة والجمال والذكاء، ولا شك أن هذه العناصر ستكون موتيفات رئيسية يعتمد عليها الأدباء في استلهامهم لهذه الشخصية في التراث الأدبي العربي.

3 – بلقيس في الأدب العربي :

حظيت بلقيس بمكانة مميزة في الشعر العربي قديمه وحديثه، وكان التوظيف في المرحلة الأولى يرتبط بما نسج حول هذه الملكة من قصص وخرافات، حول اسمها وملكها وما شيدته من أبنية ومعالم لا تزال شاهدة على ذلك، وقد برزت في توظيفات القدماء جملة من الموضوعات تتحدث عن أصلها وكيفية توليها الحكم ولقائها مع النبي سليمان، وإسلامها، وتحولت في مرحلة متقدمة؛ أي في توظيفات المحدثين إلى رمز للحكمة والثورة والحرية والوطن.

أ ـ الشعر القديم :

أسهمت المرويات الشفوية والقصص والأخبار التي حيكت حول هذه الملكة الحميرية، في تجلي شعر يتحدث عن بلقيس –باعتبارها الملكة سليلة الحسب والنسب– ويمكن أن نؤكد في هذا السياق أن النصوص الدينية والتاريخية كانت مصدرا أساسيا استقى منه الشعراء مادتهم القصصية حول «بلقيس»، وقد نقل بعض المؤرخين أمثال (الهمداني وابن حزم) أشعارا نسبت إلى تبع اليماني، يتحدث فيها عن بلقيس ويربط نسبه بها، ويؤكد فيها شرفها وقيمتها بين قومها، ومنها قوله(9):

عَمَّتي الخَيْرُ حينَ يُذْكَرُ بَلْقيـ
سُ وَ مَنْ نَالَ مَطْلعَ الشَّمْسِ خَالي

وفي سياق آخر يورد صاحب «الإكليل»(10) أبياتا منسوبة إلى «تبع» تبرز عظمة ملك بلقيس الذي ينتسب إليه تبع، ويربط بلقيس بالجنتين، وتوضح الفترة الزمنية التي استغرقها حكم هذه الملكة(ثمانين عاما):

وَلدَتْني مِنْ المُلُوكِ مُلُوكٍ ... كُـلُّ قيـلٍ مُتَـوَّجٌ صِنْديـدُ
وَنسَاءٌ مُتوجَاتٌ كَبلقِيـس ... وشمسَ وَمَنْ لِيسَ جُدودي
مَلَكَتْهُم بَلْقِيسُ ثَمانِينَ عَامًا ... بِأوْلي قُـوةٍ وَبَـأْسٍ شَديـدِ
وَلها جَنَّتَانِ تَسْقيهِمَا عَيْنَـا ... نِ فَـارَا بِسَدِّهَـا المَسْـدُودِ
لاتُبالي إِنْ مَا أَتَى سَيلُ غَيْثٍ ... جَاءهَا المَاءُ مِنْ مَكَانٍ بَعِيدِ

والملاحظ على الأبيات السابقة التي اعتمدها المؤرخون أنها اهتمت بهذه الملكة من جانب ميزها تاريخيا توليها كامرأة الحكم، وأهم الإنجازات التي قامت بها حيث يُعزى إليها بناء سد مأرب، بينما يذهب البعض إلى أنها قامت بترميمه فقط. ومثلما شغل الشعراء ملك بلقيس شغلهم كذلك انقضاء ملكها، حيث تظهر في أشعار «أمية بن أبي الصلت»(11)، الذي ينسب سبب انقضاء ملكها إلى الهدهد، ويشير إلى أنه سليل هذه الملكة الحميرية، يقول في هذا السياق:

مِنْ قَبْلِهِ بَلْقِيسُ كانَتْ عَمَّتي
حَتى تَقَضَّى مُلْكُهَا بالهُدْهُدِ

فالإشارة هنا إلى انقضاء ملكها بالهدهد، تحيلنا إلى قصة لقائها بالملك النبي سليمان، فبمجرد ارتباط بلقيس به، وانبهارها بملكه الذي فاق ملكها، أصبحت تابعة له.

ويبقى تميز ملك بلقيس وآثاره التي بقيت مجسمة في أبنية من أهم الموضوعات التي ركّز عليها الشعراء لبيان عظمتها وتفوقها كامرأة حاكمة منها قول «علقمة بن ذي جدن»(12):

هَلْ لأُنَــاسٍ مِثْلَ آثَارِهِــم ... بِأيْرَم ذاتَ البِنَــاءِ اليَفَــعِ
أَوْ مِثْلَ صِرْوَاحَ وَمَا دُونها ... مِمَّا بَنَتْ بَلْقِيس أَوْ ذُو تبَّعِ

أمّا «نشوان الحميـري» (13) فيورد في القصيدة الحميرية قوله الذي ينفي فيه أن يكون النبي سليمان نكح بلقيس دون أن يتزوجها، ويؤكد طهر ونقاء الملكة الحميرية، ويردّ على أولئك الذين حاولوا تشنيع الملك والنيل منها:

زَارَتْ سُلَيمَان النَّبِي بِتَدْمُر ... مِنْ مَأْرِبَ دِينًا بِلاَ اِسْتِنْكَاحِ

وعليه تبرز صورة أخرى لملكة عزيزة طاهرة عفيفة، عكس ما رُوِّج عنها في بعض الأخبار و الكتابات.

تتحول بلقيس من رمز للعظمة والبناء والتشييد إلى رمز للصفاء و الحكمة الإلهية في الشعر الصوفي، حيث تتحول في شعر ابن عربي(14) إلى رمز صوفي يشيع بالنورانية والحكمة والصفاء في لحظات الظهور والتجلي، وتبرز هذه الصور مجتمعة في ديوانه «ترجمان الأشواق» الذي نظمه سنة 598هـ ومما ورد فيه قوله:

مِنْ كُلِّ فاتِكَةِ الأَلْحَاظِ مَـالِكَةِ
تَخَالُهَا فَوْقَ عَرْشِ الدُرِ بَلْقِــيسَا

إذَا تَمشَّتْ عَلَى صَرْحِ الزُّجَاجِ تَرَى
شَمَسًا عَلَى فُلْكٍ في حِجْرِ إِدْرِيسَا

تُحَيِّ، إِذَا قَتَلَتْ بِاللَّحظِ، مَنْطِقَهَا،
كَأَنهَا عِنْـدَمَا تُحَيِّ بِهِ عِيـسَا

فبلقيس هي القوة والحكمة والجمال والإشراق؛ هي لحظة التجلي، ونلاحظ في هذه الأبيات مزجًا بين المادي (العرش/ تمش/ الفلك) والمعنوي (مالك / تحي/ اللحظ) أي بين الجسد والروح. ويواصل الشاعر في إثراء الجانب الروحي لا الجسدي لهذه المرأة قائلا:

سَأَلَتْ إذْ بَلَغَتْ تَرَاقِيـهَا
ذَاكَ الجَمَالُ وَذَاكَ اللُّطْفُ تَنْفِيسَا

فَأَسْلَمَتْ، وَوَقَانَا الله شَرَّتُهَا،
وَزَحْزَحَ المُلْكُ المَنْصُورُ إِبْلِيسَا

هكذا تتحول بلقيس تدريجيّا من رمز تاريخيّ إلى رمز صوفي، ثم في مرحلة لاحقة إلى رمز اجتماعي وسياسي تحرري مع الشعراء المحدثين والمعاصرين.

ب ـ في الشعر الحديث والمعاصر:

استلهم بعض الشعراء المحدثين والمعاصرين أسطورة بلقيس للتعبير عن جملة التحولات التي عرفها الوطن العربي عقب الحربين العالميتين، حيث تحولت من رمز للحكمة والجمال والعظمة إلى رمز للثورة والحرية والوطن، فقد خرجت من رداء الماضي إلى الزمن الحديث تشاطر المجتمعات العربية آلامها وأحلامها، فهذا الشاعر التونسي الرومانسي الثائر «أبو القاسم الشابي» يوظفها في قصيدة (جمال الحياة) ضمن ديوانه «أغاني الحياة»

باعتبارها رمزا للجمال و الثورة والكفاح، يقول في هذا السياق:

وَاعْتَلَتْ بَلْقِيس عَرْ شَ اللَّيْـلِ، في تِلْكَ النَّوَاحِي
ثُمَّ مَالَتْ لِغُـرُوبِ بَعْـدَ اضْـرَامِ الكِفَاحِ
وَاسْتَـوَى اللَّيْلُ بِرَغْـمِ الشَّمْسِ فِي العَرْشِ الفِسَاحِ(15)

وقد تزايدت وتيرة توظيفها منذ الستينات، حيث تحظى الملكة بلقيس في موطنها الأصلي اليمن بمكانة مميزة، ووظّف شعراء اليمن هذه الأسطورة التي ترتبط بهم ارتباطا حميميا؛ فهي العشق والجمال والوطن، ولعلّ أبرز شاعر يمني هام بحب بلقيس شعريا الشاعر اليمني «عبد الله البردوني»، الذي سمي بعاشق بلقيس ووضاح اليمن، حيث يوظف بلقيس في ديوانه الأول الصادر سنة1961م «من أرض بلقيس» وفي ديوان آخر صدر بعد عشر سنوات من صدور الأول، أي في سنة 1972م وسمه بـ«العيني أم بلقيس»، وتتجلى بلقيس في القصيدتين رمزا للوطن والتاريخ والذاكرة الضاربة عميقا، يقول في قصيدة «من أرض بلقيس»:

مِنْ أَرْضِ بَلْقِيس هَذا اللَّحْنُ وَالوَتَرْ
مِنْ جَوِّهَا هَذِهِ الأَنْسَامُ وَالسَّحَرُ
مِنْ صَدْرِهَا هَذِهِ الآهَاتُ، مِنْ فَمِهَـا
هَذِي اللُّحُونُ، وِمِنْ تَارِيخِهَا الذِّكْر
مِنْ هَذِهِ الأَرْض هَذِي الأُغْنِيَاتُ، ومِنْ
رِيَاضِهَا هَـذِهِ الأَنْغَـامُ تَنْتَشِـرُ
مِنْ هَذِهِ الأَرْض حَيْثُ الضَّوْءُ يَلْثُمُهَا
وَحَيْثُ تَعْتَنِـقُ الأَنْسَامُ وَالشَّجَـرُ
مَا ذَلِكَ الشَّدْو؟ منْ شَادِيهِ؟ إِنَّهُمَا
مِنْ أَرْضِ بَلْقِيس هَذَا اللَّحْنُ وَالوَتَرُ(16)

فاليمن السعيد هو موطن هذه الملكة، وتاريخها مايزال صامدا شاهدا على البناء والتشييد والعظمة والإشراق، وعليه يطوّع الشاعر هذا الرمز الأسطوري «بلقيس» ليصبح معادلا موضوعيا لليمن، بل يتحول في مرحلة لاحقة إلى الشاعر نفسه؛ فبلقيس هي اليمن وهي البردوني وهذا ما يبرزه في قصيدة «العيني أم بلقيس» حيث يقول:

لِعَيْنَـيْ أُمِّ بَلْقِيـس بِدَايَـاتي وَ غَـايَـاتي
لَهَـا أَغْلَى حَبِيبَـاتِي لَهَـا أَزْهَى فُـتُوحَـاتِي
لَهَـا غَزْوِي وَإِزْهَـاقِي وَإِبْحَـارِي إِلَى الآتـي
وَأَسْفَـارِي إِلَى المَاضِي فُتُوحَـاتي وَرَايَـاتي
لِعَيْنَـيْ أُمِّ بَلْقِيـس وَأَقْمَارِي وَغَيْمَـاتي
وَأَنْقَـاضِي وَأَجْنِحَـتِي لهَـا أَشْـوَاق أَوْبَـاتي

وتتحول تدريجيا إلى أم حنون، ويواصل في إثراء هذه الأم (اليمن) التي تحن إلى غد أحسن قائلا:

وَمِنْ أَحْلاَمِ أَطْفَالـي هُنَا تَارِيخُهَا العَاتي
هُنَـا مِيلاَدِي غَالِيَتِي وَرَاءَ الغَيْهَبِ الشَاتي
هُنَـا تَمْتَدُّ عَارِيَـةً فَيَمْضِي قَبْلَ أَنْ يَأْتِي
تَحِنُّ إِلَى الغَدِ الأَهْنَى فَيَمْضِي قَبْلَ أَنْ يَأْتِي(17)

ويوظفها كذلك الشاعر اليمني «عبد العزيز المقالح» في عدة قصائد منها: (فوق ضريح عبد الناصر، ورحلة الشمس، وفي انتظار عودة الشهيد، والسفر في ذاكرة الأبجدية) يقول في قصيدة فوق ضريح عبد الناصر:

يا إخوتي هل تذكرون حين مرّ
كيف بكى حزناً على «بلقيس» و «بن ذي يزن
ماتا فلم يضمّهما قبر و لم يسترهما كفن
كان على سفرْ
فثار واستقر
وصاح في الأطلال و الدمن
ثوري، تحركي
فثارت الأحجار والشجر
و ثارت اليمن(18)

يبدو أن استحضار «المقالح» لبلقيس كان من خلال استلهامه لشخصية «جمال عبد الناصر» رمز الثورة والتغيير والقومية العربية، فكانت زيارته إلى اليمن، ووقوفه عند معالم مدينة بلقيس إيذانا بالثورة والتغيير، وعلية فإن بلقيس رمز لتاريخ اليمن المجيد وعبد الناصر رمز لتاريخ العروبة المجيد، وما يجمع الشخصيتين هو: قوة الذكاء، ودافع التغيير نحو الأحسن، وولاء الرعية.

أما «محمد الفيتوري» في ديوانه «البطل و الثورة والمشنقة» فإنه يستلهم شخصية بلقيس جنبا إلى جنب مع النبي سليمان يقول في قصيدة موت الملك سليمان:

خمسون ألفَ ماردِ

ينتظرونَ الإذنَ بالمثولِ

تسعون ألفَ حارسٍ

يرقبُ عرسَ الشَّمسِ في ذهولِ.

والشَّمسُ في معارجِ اكتمالها محتجبَه

تغسلُ جدرانَ المدافنِ المذهبه

وعرس بلقيس الجميله المعذبه

والمدن الكبرى التي

تسقط تحت عجلات المركبه(19)

تتحول هذه الملكة الحميرية القوية إلى جميلة معذبة تنظر في حسرة إلى المدن التي تسقط الواحدة تلو الأخرى؛ فهي في هذه القصيدة رمز للوجع والضياع، رمز للعروبة المعذبة التي تسقط يوما بعد يوم بعد أن مات الملك سليمان، ونلمح هنا التلازم بين الشخصيتين (سليمان وبلقيس) فحياته عز لهذه الملكة وموته ذل لها.

وتتواصل هذه الصورة التي تبرز بلقيسا رمزا للضياع والتشتت والتمزق وهذا ما عبّر عنه الشاعر« عبد الوهاب البياتي» في ديوانه قصيدة «الصورة والظل» :

لو جمعتُ أجزاءَ هذي الصورة الممزقه

إذن لقامتْ بابلُ المحترقه

تنفض عن أسمالها الرمادَ

ورفَّ عن الجنائن المعلقه

فراشة وزنبقه

وابتسمت عشتار

وهي على سريرها تداعبُ القيثار

وعاد أوزريس

لانطفأت أحزانُ حادي العيس

ونوّرت في سبأ بلقيس

وعادتْ البكاره

لهذه الدنيا التي تضاجع الملوكَ والحجاره

لهذه القديسة الهلوك (20).

استحضر البياتي أسطورة بلقيس جنبا إلى جنب مع أسطورتي عشتار وأوزريس ليعبر عن تمزق هذه الصورة المميزة وبقاء الظل فقط؛ إنها صورة الجمال والخصب والحياة باعتبار أنّ هذه الأساطير الثلاثة - عشتار وأوزريس وبلقيس - تعبر عن ذلك فهي رمز للبعث والتجدد، وقد استطاع الشاعر أن يطوع هذه الرموز الثلاثة خاصة من خلال استخدام الكلمات التالية(ابتسمت/ عاد/ نوّرت)، وعليه فهي رمز للعودة والنور والتجدد.

تتحول «بلقيس» من رمز جماعي، يعبر تارة عن العروبة والثورة، وتارة أخرى عن البعث والتجدد إلى رمز شخصي ذاتي مع الشاعر السوري«نزار قباني» الذي يكتب رائعته (قصيدة بلقيس)، في فاجعة زوجه بلقيس، فيبدأ من الوجع، وتتفجر قريحة الشاعر ويستحضر صورة بلقيس: (المرأة/ العاشقة/ الزوجة/ الملكة/ القصيدة)، إنها بلقيس التي تجاوزت حدود المكان و الزمان:

بلقيسُ..

أيّتها الشهيدةُ.. والقصيدةُ..

والمُطَهَّرةُ النقيّهْ..

سبأٌ تفتّشُ عن مليكتها

فرُدّي للجماهير التحيَّهْ . .

يا أعظَمَ الملِكاتِ . .

يا امرأةً كلَّ أمجاد العصور السوُمَريَّهْ

بلقيسُ . .

يا عصفورتي الأحلى . .

ويا أيقونتي الأغلىَ

ويا دمعاً تناثرَ فوقَ خَدِّ

المَجْدليَّهْ(21)

عرفت أسطورة بلقيس توظيفات مختلفة في الشعر العربي الحديث والمعاصر، واستطاع الشعراء تطويعها لتعبر عن مجمل التحولات التي عرفها المجتمع العربي، ويكون استلهامها تأكيدًا للجمال والقوة والاستمرار والحكمة، كما تتجلى هذه الأسطورة في نظم الشعراء لتجسد جماليات القصيدة العربية، من المحافظة على القصيدة العربية نظما كما أبدعتها عبقرية السلف (الشابي والبردوني)، إلى تحقيق جماليات القصيدة المعاصرة (البياتي والفيتوري وقباني).

وعليه فهي رمز شعري متجدد إنْ على مستوى الموضوعات أو الأشكال. ولم يقف استلهام الأدباء العرب لها شعريا فقط بل تجلت في أشكال أدبية أخرى.

ج - بلقيس في المسرح العربي:

وظف الكاتب المسرحي «توفيق الحكيم» شخصية «بلقيس» في مسرحية **سليمان الحكيم**، التي نشرت لأول مرة سنة 1943 م، حيث يصرح الكاتب في مقدمة المسرحية أنه بناها على كتب ثلاثة : القرآن الكريم والتوراة و ألف ليلة ،فمن القرآن استخدم ما ورد عن ملكة سبأ والهدهد والجن والقصر الممرّد، ومن التوراة روحها الشعرية (نشيد الإنشاد)، ومن ألف ليلة وليلة قصة الصياد والقمقم الذي سجن فيه الجني (داهش بن الدمرياط).

وقد استغل الحكيم كل هذه العناصر وحاول تطويعها بالاتكاء على موضوع جوهري هو إغراء القدرة لمالكها على إساءة استخدامها واعتقاده أنه يستطيع أن يحقق بها ما أراد حتى لو كان امتلاك قلب بشري.

حيث تبرز هذه المسرحية رغبة كل من «سليمان» و«بلقيس» تحقيق عاطفة نبيلة هي «الحب» باعتماد القوة؛ فهذا سليمان يسعى بكل ما أوتي من قوة لامتلاك قلب ملكة سبأ، وهي منشغلة عنه بحب أحد أسراها واسمه «منذر»، وهذا الأخير هائم بحبّ وصيفتها «شهباء»، التي تحاول التضحية من أجل الملكة بلقيس.

وعندما يتأكد «سليمان» من انشغال بلقيس بحب «منذر» يستخدم الجن، فيسحر منذر تمثالا حجريا يوضع داخل حوض من البلور. ويكون خلاصه بذرف الدمع عليه، حيث لا تتردد «بلقيس» في ذرف الدّمع حتى يمتلئ جزء كبير من الحوض، ولكن بحيلة من الجني يبعد بلقيس، ويقرب بلقيس التي تتقدم أمام التمثال وتذرف دمعتين تصلان إلى قلب منذر وبهما تعود إليه الحياة، وتعلم بلقيس بما جرى، وتقرر العودة إلى مملكتها، لا تستطيع منح سليمان غير الصداقة وهذا ما يبرزه حوار بلقيــس مع سليمان (22) :

«بلقيس: حقا يا سليمان. . .إنّ قلب الإنسان لهو الأعجوبة العظمى. . .

سليمان: أجل يا بلقيس. . .

بلقيس: أعجوبة موصدة أمام القدرة.

سليمان: وأمام الحكمة.

بلقيس: نعم.

سليمان: بماذا إذن تفتح مغاليقها؟

بلقيس: لست أدري.

سليمان: نعم. . .هناك شيء واحد مفتاحه في يد الربّ وحده.

بلقيس: يدهشني أنّك كنت تجهل ذلك يا سليمان.

سليمان :هي القوة يا بلقيس. . . تعمي أبصارنا

أحيانا عن رؤية عجزنا الآدمي وتنسينا ما منحنا من حكمة. . . وتزين لنا المضي في كفاح لا أمل لنا فيه. . . ما ظنك به بعد اليوم. . .ما لون ابتسامتك إذا ذكرت أمامك بعد الآن حكمة سليمان».

وعليه فسليمان في هذه المسرحية يمتلك القدرة ولا يملك الحكمة، وبلقيس تمتلك القدرة وتفتقد الحكمة كذلك، فكلاهما عجز في مجال تحقيق عاطفة إنسانية نبيلة. وهكذا تمكن الكاتب من تطويع هاتين الشخصيتين لتصبحا رمزا لذلك الصراع الدائر على مسرح الدنيا، وتعبّر عن امتلاك الإنسان للقدرة واستخدامها فيما ينبغي و لا ينبغي و فقدانه الحكمة، وعليه وكأن الحكيم يبرز قضية جوهرية هي ازدياد قدرة الإنسان بنسبة تفوق كثيرا ازدياد حكمته ممّا ينزل بالإنسانية المحن.

الخاتمة :

تعدّ بلقيس من أوفر الشخصيات الأنثوية اليمنية حظا، لما نسج حولها من حكايات وأساطير وقصص، ولا شك أن هذه المكانة ترجع أساسا إلى عاملين اثنين هما :

- كون بلقيس ملكة تتميز بالذكاء والجمال.
- ارتباط هذه الملكة بالنبي سليمان.

فالعاملان أسهما في تبلور أسطورة بلقيس، ودخولها كل النصوص (الدينية والتاريخية والإبداعية)، وقد أخذت «بلقيس» صورا كثيرة في التراث الإنساني، وانتشرت في كل مكان، وهي تمتلك بعض مواصفات نساء مميزات تاريخيا مثل: زنوبيا وسميراميس وكليوباترا، اجتمعت فيهن صفات الأنوثة والقوة والحكمة وتحولن إلى أساطير أدبية.

والنتيجة التي يمكن أن نستخلصها ،هي أن ملكة سبأ عرفت توظيفات كثيرة ومتنوعة في الأدب العربي من خلال العودة إلى مصادرها الأصلية (الكتاب المقدس والقرآن الكريم ونصوص المؤرخين والصوفيين)، ومحاولة تطويع العناصر التالية: (الجمال/ القوة/ الحكمة)، بما يتلاءم وحركية المجتمع العربي، وقناعات المبدع، وفلسفته ونظرته للحياة.

المصادر والمراجع

1) الكتاب المقدس :(العهد القديم والجديد)، دار الكتاب المقدس، الشرق الأوسط، 1985.

2) أبو جعفر محمد بن جرير الطبري: تاريخ الأمم والملوك، مؤسسة عز الدين للطباعة والنشر بيروت، ط2، 1987.

3) ابن حزم الأندلسي :جمهرة أنساب العرب، دار الكتب العلمية، بيروت، 1983.

4) المسعودي: مروج الذهب ومعادن الجوهر، سلسلة الأنيس الأدبية، موفم للنشر، الجزائر، 1989.

5) زياد مني: بلقيس لغز ملكة سبأ، قدمس للنشر والتوزيع، ط1، 2004، ص53و54.

6) أنظر زياد منى: بلقيس لغز ملكة سبأ الجزء الموسوم بـبلقيس ملكة اليمن في التراث الحبشي -المسيحي»، ص163 وما بعدها.

7) سعاد الحكيم: المعجم الصوفي، ندرة للطباعة والنشر والتوزيع، بيرروت، ط1، 1981، ص212/ 213.

8) أنظر محي الدين بن عربي «ذخائر الأعلاق شرح ترجمان الأشواق» (علّق عليه ووضع حواشيه خليل عمران منصور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان.

9) أنظر: أبو محمد بن أحمد يعقوب الهمداني: صفة جزيرة العرب، تحقيق محمد بن علي الأكوع الحوالي، الرياض، 1977. وزياد منى: بلقيس لغز ملكة سبأ، ص 47.

10) أنظر: أبو محمد بن أحمد يعقوب الهمداني: الإكليل الجزء الثاني، حققه وعلّق حواشيه محمد بن علي الأكوع الحوالي، القاهرة، 1966. وزياد منى: بلقيس لغز ملكة سبأ، ص294و295.

11) أنظر: شوقي عبد الحكيم: موسوعة الفلكلور والأساطير العربية، دار العودة، بيروت، ط1، 1982، بلقيس ملكة سبأ العربية، ص124.

12) أنظر: زياد منى: بلقيس لغز ملكة سبأ، ص 51.

13) المرجع نفسه: ص100.

14) محي الدين بن عربي «ذخائر الأعلاق شرح ترجمان الأشواق» (علّق عليه ووضع حواشيه خليل عمران منصور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ص13 و14و92.

15) أبو القاسم الشابي: ديوان أغاني الحياة، دار تلانتيقيت للنشر، بجاية، 2003، ص16.

16) عبد الله البردوني: ديوان من أرض بلقيس، المجموعة الكاملة، المجلد الأول، دار العودة، بيروت، ط1، 1979، ص55/ 58.

17) عبد الله البردوني: لعيني أمّ بلقيس، بغداد، 1972.

18) عبد العزيز المقالح: الديوان، قصيدة فوق ضريح عبد الناصر، ص57.

19) الفيتوري (محمد): الديوان، دار العودة، بيروت، ط3، 1979، ص580.

20) البياتي (عبد الوهاب): الديوان، المجلد الثاني، دار العودة، بيروت، ط3، 1979، ص262/ 263.

21) نزار قباني: قصيدة بلقيس، منشورات نزار قباني، بيروت، لبنان، ط6، 1998، ص11/ 12.

22) أنظر: توفيق الحكيم: سليمان الحكيم (مسرحية نشرت لأول مرة سنة 1943م)، 1948، (المنظر السادس من المسرحية).

عمان

نزوى
العدد رقم 71
1 يوليو 2012

أشباح الرواية العراقية الحديثة

«الأمريكان في بيتي» نموذجاً

عبدالكريم يحيى الزيباري

شاعر وكاتب من العراق

بينما ترزأ الرواية العراقية الحديثة، تحت سطوة التاريخ، والتقلبات السياسية الحادة، والظروف المعاشية القاهرة، فضلاً عن مواكبة نقدية بطيئة وانتقائية، تتحرك بحسب العلاقات الشخصية، ستبقى كل روايةٍ عراقية جديدة، إنجازاً ثقافياً مهما، لأنَّ الرواية أكثر الأجناس الأدبية حداثةً وقدرةً على رصد التغييرات الاجتماعية، لكن بعض الروائيين العراقيين يحاول توثيق زمن الاحتلال بطريقة غائية، حيث تطغى الغاية أو تختلط مع الوسيلة، ليظلَّ الاحتلال الأمريكي يسخر من الأدب العراقي قائلاً: «أنا خرابٌ ناعمٌ جميل، لكنني شبحٌ، لا أحد يراني، لا أحد يستطيع تشخيصي، لا أحد». والمجتمع العراقي المفكَّك يغنِّي(ألَسْتَ ترى الاحتلال لم يبْقِ منّي/ سوى شبحٍ يطير بكلِّ ريحٍ)، في صورة مضغوطة عن المشهد الثقافي، في جملةٍ واحدة، يقول البطل لمدير إعلام محافظة نينوى وما يريده ساسة العراق الجديد لا يختلف كثيرا عمَّا كان يريده البعث(تريدني أنْ أكتب عن الكبة الموصلية والناس يذبحون في الشوارع).

الشبح الرئيسي: رواية بطل، إعلامي مغامر، يحاكي ذاكرة مكانٍ ينوء بالاحتلال الأمريكي، لكن هل يستطيع الروائي توثيق حالة الاحتلال وهو ما زال يعيش في داخلها؟

المكان: مدينة الموصل/ الزمان: ٢٠٠٤- ٢٠٠٥.

شبح العنوان: «الأمريكان في بيتي»، لوحة الغلاف للتشكيلية الأمريكية إيلين ستابز: حطام آلية أمريكية محترقة. الأمريكان نقلوا حروبهم إلى العراق بحسب تعبير بوش، مع سبعة عشرَ فصلاً معنوناً، بعناوين لم تخل من إيحاءات شعرية، كالفصل العاشر «في الأندلس» عن كيفية افتتاح سينما الأندلس رغم التهديدات بتفجير المكان، مغامرة لا تقل عن مغامرة طارق بن زياد، العنوان الرئيسي: لقاء بين حضارتين متناقضتين(جرني خلفه وعيني على جندي أكرهه يشتمني دوماً، وحده مايكل الذي لا ينزعج من ردي بالعربية، التي لا يعرفها، على كلامه الإنجليزي، الذي لا أعرفه، ويبتهج إذا ما قلت شيئاً بسيطاً بلغته/ص٣٤) عربية لا يعرفها مايكل، إنجليزية لا يفهمها جلال، شعبٌ تقليدي في مواجهة شعبٍ هجين، لا يعرف بعضهم في أيَّةِ ولايةٍ يكنَّى أبوه، ويسمح للشواذ بالزواج العلني والتطوع في الجيش، وقيم متعاكسة أخرى كثيرة، لكن لديهم قضاء مستقل وتعليم متطور سرُّ بقائهم، وتفشِّي المظالم لدينا، سرُّ هواننا وفنائنا الحضاري.

الشخصيات الشبحية: جلال، زوجته حنان، شقيقه كمال، شقيق زوجته حسن، صديقته مناسك، صديقه شاكر البدران موظف في مكتبة الأوقاف، السيد صافي رئيس المنظمة، زوجته سندس، إبراهيم توسان عضو المنظمة، قنبر عربانة عاشق السينما، مايكل جندي أمريكي برتبة سيرجنت، أي رقيب، أو عريف بحسب الرتب العسكرية العراقية، هو عينه يعاود تفتيش منزل جلال،



ست أو سبع مرات، وهذا شيء غريب، لأنَّ القوات التي تقوم بمداهمة المنازل من الشرطة العسكرية، بإشراف الاستخبارات، الذين أبداً لم يكونوا ليسمحوا بوجود تعاطف ولو مخفي، من جندي أمريكي مع مواطن عراقي حتى لو كان جاسوساً مخلصاً، يقول عنهم البطل(توجد شياطين بحجم أصابع البطاطا المقلية، تلعب كرة السلة، داخل جماجم الأمريكان، لذلك من الصعب التكهن بردود أفعالهم/ص٤٥). وشخصية معنوية: منظمة (اسمها الدومنيكوس تحكم عليه بالموت في حال ثبوت خيانته للعهد/ ص٦٧)، صافي يتهكم برغبة توسان في الهرب إلى حلب/ص١٥٣، بدلا من تذكيره بالعقوبة، تتغير أهداف المنظمة مع الظرف السياسي المتقلب في العراق. بعد الاحتلال الأمريكي تأخذ على عاتقها منع تحويل سينما الأندلس إلى مخزن، وتأسيس فرقة مسرحية(لكن يوجد الآن من يرى أنَّ السينما والمسرح والغناء حرام، ستتحول من محسنين إلى كفّار/ص١٥٦)، (قتلوا دكتور حازم لأنّه أسّس فرقة مسرحية، واليوم قتلوا جبار وأحرقوا المكتبة، وأطلقوا النار على السينما/ص١٩٨). جلال كيشوت مصغّر، مثالية مجردة، البطل يقدّر تفوق القوى الشريرة من حوله، ويجد نفسه بلا قوة ولا مساعدة ورغم ذلك يقرر المضي قدماً في حربه المزعومة، جلال صَحَافي موصلي انتمى في فبراير (شباط) ٢٠٠٥ إلى منظمة سرية أسستها ثلاث أسر مسلمة (الاجتماع التحضيري حضره الإيطالي فرنسيس توريباني وهو أبرز شخصية ضمن بعثة الأباء الدومنيكان التي أرسلها بابا الفاتيكان بندكت الرابع عشر عام ١٧٥٠ لنشر الكثلكة بين نصارى الموصل.أسرة السيد صافي كانت الأكبر.واحتكرت كرسي الرئاسة وتوارثته/ ص٦٩). ليس لنشرها بين المسلمين، بل بين أبناء الطائفة الأرثوذكسية، الكنيسة الشرقية. شيخ قصر بني(يعود إلى الثري حنا بني، جمع ثروة طائلة جراء رعايته لمصالح الإنجليز والفرنسيين، مات مسموماً وأغلق القصر لعقود، ومع الاحتلال الإنجليزي ظهر طبيب من عائلة رسام المسيحية/ ص٩٦) استولى على المنطقة المحيطة بقصر بني، ثم اشتراه، وبنى حوله ما يشبه القلعة، قتل هو الآخر ١٩٢٥ وانتقل القصر إلى ملكية عائلة السيد صافي رئيس فرع المنظمة في الموصل. المترجمون(كانوا بانتظار المترجم وهو كردي من كركوك/ص٣٧)(مترجم أمريكي من أصل لبناني /ص١٢٢)ومترجم القائد بترابوس من أصل فلسطيني. إسراف في ذكر سيرة المنظمة، وبعض مؤسسيها، وقصص وأساطير مختلقة ومختلطة بالتاريخ الآشوري(ولد النبي ناحوم في بلدة القوش من أسرة سباها الملك سنحاريب جد آشور بانيبال/ص١١٤) آشوربانيبال الابن الثالث للملك أسرحدون، الذي عينه والده الملك سنحاريب نائباً للملك على بابل، والذي صار ملكا بعد ادعّائه براءته من اغتيال أبيه سنحاريب.

شبح جيمس بوند: واقع المجتمع العراقي غارقٌ في أساطير المخابرات والأجهزة الأمنية الخارقة، في خرافات لا نهاية لها، البطل يشاطر الروائي عبدالستار رأيه حول أزمة الثقافة العراقية والرواية العراقية خاصّةً(رف يحتوي على مجاميع كاملة لروائيين عرب، ليس فيهم عراقي واحد/ص٦٥). صديقة جيمس بوند التي تجيد اللغة الإنجليزية، وتتابع كل ما تنشره الصحف العالمية، تستنتج من قراءة تقرير(هذا يجعلني أربط بين وجود الأمريكان في بيتك وبين قلادة الملكة شمشو/ص١٠٢) (رفعت مناسك حقيبة يدها إلى مستوى صدري، وأرتني مسدساً صغيراً يستقر في عمقها/ص٢٠) (شمشو زوجة آشور بانيبال الأولى/ص١٠٦) (شمشو ابنة سارة أخت النبي ناحوم/ص١١٤). صافي خريج السوربون، أخبره جلال برأيه(صارحته إنني أراه كرجل مظلي أسقطته طائرة/ص٦٦)رأيٌ قد لا يختلف كثيراً عن رأي قارئٍ محايد، لكني أرى في جميع شخصيات الرواية تجسيداً لشخصية العميل جيمس بوند، فللبطل هويات مزورة، وعلاقات سرية مع مدير إعلام المحافظة، ومع مدير شرطة محافظة نينوى، الذي يغير رقمه، وكلما فعل يرسل لجلال رقمه الجديد، ومع الأمريكان، (تعاون مع سيرجنت مايكل/ص٥٤) وفارس جمعة(خياط وتاجر أقمشة هو حلقة الوصل التي تربطني بقائد الشرطة / ص٥٥)(– لقد خطفوا صاحبك الخياط. – فارس؟ – أعتقد أنَّ صفحة تحريره قد تمّت، إخوته سيدفعون مليون دولار فدية/ص١٦٣) من يملك سيولة نقدية مليون دولار، لم يبق في العراق، وإذا بقيَ سوف يحيط نفسه بأطواق أمنية متعددة، كما فعل حسن زوج شقيقته(كوّن في خريف ٢٠٠٣ ثروة من عقد صفقات لتجهيز الجيش الأمريكي.. ابتعدَ عن أجواء الموصل متنقّلاً من مكان إلى آخر.. إلى بغداد، ليقضي سنة ٢٠٠٦ في سوريا/ص٨). جلال يريد لقاءً مع شخصية سياسية أمريكية، كوزير الدفاع أو الخارجية، ليشكو الأمريكان الذين يحلو لهم تفتيش منزله، للبطل صديقة اسمها مناسك ليست بأقل مهارة وغموضاً وجرأة وعهراً من صديقات جيمس بوند،

وشقيق البطل كان مسؤولاً عن التنقيبات في القصر الرئاسي في حي العربي، والذي يكتشف قبر الملكة شمشو في بحيرة القصر الرئاسي، ويسرق قلادتها، ورغم انعدام ثقته بالجميع، وغربته عن أهله، وحسِّه الأمني يترك القلادة مع شقيقه جلال، جار البطل ياسين القصّاب(مهووس بالشخصية الأمنية، والمخابرات الكلاسيكية، ويحاول دائماً أنْ يعطي انطباعاً بأنَّه أكثر من قصّابٍ حتى وإنْ ورطه ذلك بسلسلة من الأكاذيب المروعة/ص٤٣). شخصية كمال المادية، لا تتواءم مع حالة الندم الشديد حدَّ الهذيان، التي وصل إليها بسبب تأنيب الضمير لهدمه مدفن الملكة شمشو/ص١٠٧.

شبح قلادة شمشو يكاد يطغى على بنية النص الروائي، برمته، حيث تغير المسار وتغير كل شيء بشكلٍ صدمني في أول ظهور للقلادة(إنَّهم يريدون قلادة الملكة شمشو/ص٢٣)تحولت الرواية إلى حكاية، بحسب تعريف فلاديمير بورب، كمال يقول لجلال(أنت الوحيد الذي يستطيع المحافظة على الأشياء الثمينة، أنت طيب القلب ونظيف الدم..وحتى لو فقدت ثقتك بالوطن فسيبقى لديك الشرف والأمانة والإخلاص/ص١٠٩). في عام ١٩٩٢ يتحدث عن شقيقه كمال(وألحقني بكل الدورات الصحفية التدريبية التي تقام في مراكز الشباب، دون أنْ يسمح لأحد بأن يكسبني لصالح توجه حزبي أو سياسي/ص٨٣)لكن العراق في تلك الفترة كان خالياً من أيِّ توجُهٍ حزبي أو سياسي، عدا البعث، ولا أعتقد أنَّ أحداً كان قد نجا من الانتماء إليه، خاصة العاملين في الوسط الإعلامي. لكن كمال(يطلب مني أنْ أرافقه في جلساته الخاصة مع أصدقائه الذين كانوا ضباطا في المخابرات والأجهزة الأمنية/ص١١٧). يكشف كمال لشقيقه جلال، اعتقاده بزيف نظرية هرمز رسام(شمشو أميرة مؤابية من ذيبون التي هي الآن ذيبا الأردنية، وقع آشور بانيبال في غرامها فيأمر تكريما لها أن يصهر سيفه الذي مقبضه من الذهب وأن يصاغ على شكل قبضة يدها ووضع في راحة اليد رمز ملكه وهو جوهرة حمراء/ ص١١٨).

شبح السيرة الذاتية: يطارد النص الروائي، ففي ص٢٠ ذكر البطل عمله في جريدة مستقبل العراق والتي كان الروائي يعمل مديراً لتحريرها، فترة صدورها في النصف الثاني من عام ٢٠٠٤، ولم يخفَ علينا أن المقصود بجريدة الغد البغدادية، جريدة المدى التي كان الروائي يعمل مديراً لمكتبها في الموصل في نفس الوقت، والإشارة إلى بعض الشخصيات كالفنان التشكيلي الموصلي راكان دبدوب/ ص١٠٠، (لحقَ بنا شاكر البدران قادماً من مكتبة الأوقاف/ص١٣١). (قال بصوته الأنثوي: من اليوم سأبدأ باحترامك/ص١٣٢). ولم يكتفِ الروائي نزار عبدالستار بإضفاء صفته الصحُافية إلى بطله، مقتنعاً بفعل إشهار الأحداث الجسيمة والشخصيات التي عايشها في الموصل، وخاصةً صورة عن مثقفي المدينة، وإعلامييها، وعن عائلة الهدوان الذين(جميعهم ينظر إلى مهنتي باحتقار/ص١٥)، وهو ما فعله ثربانتس ببطله كيشوت، الذي حينَ أرادَ محاكاة الفارس الأسطوري أماديس دي غول، وإتماماً للمحاكاة، أضاف دون كيشوت اسم بلدته إلى اسمه فأصبح اسمه « دون كيشوت دي لامانش». والإشارة إلى الدعم الذي كان الجنرال ديفيد بترايوس(مواليد نيويورك ١٩٥٢) كان قائداً للفرقة ١٠١ المحمولة جواً نجحَ في احتلال محافظة نينوى، بدون إطلاق نار، من خلال وعود كثيرة لمْ يفِ بها، وبقيَ حتى نهاية ٢٠٠٥، وانقطع الدعم لبعض إعلاميي الموصل بخروج قواته من المدينة وعودتهم إلى أمريكا.

شبح الارتياب: رغم جهل البطل بهذه المعلومات، فهو يشخص الأسلحة تشخيصاً دقيقاً(مدرعة الـstriker/ ص٣٠) (بوجهوه تحوي بنادق نوع M١٦/ص٣٢) (الأمريكان جاءوا هذه المرة بأسلحة غريبة/ص٤٠) (فهمت أنَّهم يقومون بعملية اسمها الأرنب الأعور/ ص٣٣)، ربما التقط كلمة من هنا وأخرى من هناك، فاستنتج ذلك، لكن في مكانٍ آخر(أخبروني أنَّهم يقومون بعملية عسكرية اسمها الأرنب الأعور/ص٤١). العراقيون في الرواية لديهم حسٌّ أمني، استناداً إلى القاعدة الاستخباراتية الشهيرة(المعلومة لمن يحتاجها) بينما الأمريكان يثرثرون مع المعتقلين عن أسرارهم العسكرية!!(نتواجد في بيتك بين الحين والآخر للقيام بعملية مراقبة، لست مخولا لإخبارك بهذا ولكنني أتعاطف معك/ص١٢٦) (سألت مايكل: ما أخبار الأرنب الأعور؟– لقد انتهت العملية الجديدة اسمها النملة سالي. ضحكنا بعمق/ ص١٢٨). (نقلوا قاذفات أنبوبية، ومناظير، وأجهزة بشاشات، وهوائيات، وصناديق لم يسبق لي رؤيتها. كلفوني بمهمة ترتيب علب الذخيرة. يحدث هذا عندما يكتشفون أنني يمكن أن أكون مفيداً، قبل أربعة أشهر عهدوا إلي بمهمة حمل جهاز مكعب الشكل يصدر صفيراً خافتا كل دقيقة، وعندما طلبت من مايكل أن ألمس بندقية الـM١٦ نهرني بغضب/ص٣٤). ويرى البطل لسان حال معظم مثقفي العراق(كنت أميل

إلى الاعتقاد أنَّ الشيء الأكثر تضرراً في العراق جراء الحروب هو الجنس/ص٩٨)خاصَّةً بعد إغلاق محلات بيع الخمور، والملاهي الليلية، ودور بائعات الهوى، ونظَّمَ بعض مثقفي العراق في مظاهرات سلمية ضد قرار منع بيع الخمور، هؤلاء الذين أبداً لم يتأثروا بمليون قتيل وبالدماء البريئة، وطوفان الفساد الكبير، وبالأمس كانوا ينشدون للقائد الضرورة، سارتر قاد مظاهرات الطلبة في شوارع باريس ١٩٦٨، مطالباً بالتمرد أولاً وإسقاط الحكومة البوليسية، حالماً بتغيير العالم أو بتوسيع آفاق الممكن. (الأمريكان يسرقون مخطوطات باللغة السريانية والعبرية من مكتبة الأوقاف في الموصل/ ص١٤١). وثيقة شفوية معلومة من المجتمع الموصلي، كانت بأمسّ الحاجة إلى توثيق تحريري. يأس إبراهيم توسان(لقد سئمت سخافات الدومنيكوس وهذا الخرف السيد صافي، أنتم تحرثون الغيوم، أية ثقافة هذه التي تريد حقنها في عقول هذا الشعب المغفل/ص١٥٠). توفيق يكذب على جلال يحدثه عن دور شقيقه كمال في إعادة آلاف القطع الأثرية إلى العراق/ ص١٨٠، جلال يكتشف كذبه فيطرده، ثم يعرض عليه توفيق مليون دولار مقابل قلادة شمشو/ ص١٨٢، (يروي إحدهم/ ص٧) الصواب يروي أحدهم.

فلوبير اغتال الرومانسية في روايته « مدام بوفاري» بتقديمه حجج الزوجة الخائنة، ثربانتس فتق الجرح الأخلاقي واغتال عصر الفروسية في « دون كيشوت»، وجويس في « يوليسيس» اغتال القرن العشرين، ورغمَ أنَّ التباين الفردي لشخصيات العمل الروائي، واختلاف طرائقهم في الكلام، دليل اختلاف بيئتهم الثقافية، ضرورية لطرد الارتياب لدى القارئ، وإقناعه بأنَّ الذي يتحدَّث ليس الروائي، لكنَّ ثقافة ولغة نخبة المثقفين من شخصيات الرواية كانت متقاربة ومتشابهة، في لغةٍ واحدة ووحيدة، كادت مناسك أنْ تبزَّهم جميعاً، لا بجرأتها بل بعمق ثقافتها، والتي رغم شخصيتها المنفتحة جدا جداً، تقول(هذه المرة الأولى في حياتي أدخل سينما/ ص١٣٢). بحسب طريقة أمبرتو إيكو في التبرير: ربما كانت تكذب على حبيبها جلال، لكنَّها سوف تكون الكذبة الأولى والأخيرة لها في النص الروائي. شخصيات خيالية مستعدة للتضحية بكل شيء، بالمال والنفس من أجل إعادة افتتاح سينما، أو فتح مكتبات جديدة، لنشر الثقافة، أينَ آراء الآخر المختلف، الإرهابي الذي يريد قتل الناس بذنب دخولهم إلى السينما، بامولك في رواية ثلج، تارةً يوحي للقارئ بأنَّه إسلامي متطرِّف جداً، وتارةً علماني ملحد، ذكر بحيادٍ تام مواضيعاً حسّاسة كالعقيدة الدينية والحجاب، وجاء الكاتب بكلّ الآراء حتى التي لا يتفق معها، ولهذا هلَّل الغرب وغضب القوميون وصمت الإسلام السياسي بحقد.

السيد صافي (اعتذر قائلاً إنَّه سيوصل إلى إبراهيم في الغد مبلغ مليون دولار، وإنَّ علينا إعادة المكتبة بأبهى صورة/ ص١٩٧)هذا المبلغ يكفي لشراء ربع شارع الدواسة، وليس لإعادة افتتاح مكتبة!! (إلا أنَّ لا أحد تحرك/ ص١٤١). تذكرني بتسمية أوديسيوس نفسه في النشيد التاسع من الأوديسة بلا أحد، حتى إذا فقأ العين الوحيدة للوحش بوليفيموس بن بوسيدون، فصرخ مستنجداً، فجاءه زملاؤه الوحوش السيكلوب يهرعون إليه، صاح بهم من داخل الكهف(لا أحد يقتلني بالخديعة، لا أحد يقتلني بالقوة)فقالوا(إذا كان لا أحد هاجمك فلا بدَّ أنْ تكون مريضاً)ثم تركوه وذهبوا، وضحك أوديسيوس لما رأى نجاح خطته. وبكيت لما رأيت الجندي الأمريكي يظهر ودوداً لطيفاً عند تفتيشه المنازل الآمنة، يمتنع عن دخول غرفة المعيشة، لئلا يزعج النساء والأطفال النائمين، بينما الحقيقة: أول شيء يفعلونه، يطردون الذكور خارج المنزل، يمددونهم على الأرض، أو راكعين أيديهم مشبوكة خلف الرقبة، ويستبقون الإناث في الداخل، ويقلبون البيت رأساً على عقب، ويسرقون الصور الشخصية للعائلات، وأية تحفيات، باعتبارها ذكريات للنصر السريع الذي تحقق لهم في العراق، وأحياناً يتحرشون بالنساء، المترجم أحياناً أشدُّ من الجنود عنفاً وعنجهية. كما لم تتطرَّق الرواية إلى التغلغل الكبير لخلايا تنظيم القاعدة الإرهابي في مفاصل الحياة كافة، حتى العائلية منها، حتى أنَّ مرشَّح لمنصب وزير الدفاع، يمارس تمويهاً كبيراً بإشراف خبراء أمنيين، بحيث يسبقه موكب وهمي، ومن ثم هو يجلس في سيارة شرطة مرور، ورغم كل هذه الاحتياطات الأمنية، تعرضت سيارته لعبوة ناسفة، فكيف مع مناسك وهي تقف وسط شارع الدواسة تدافع عن سينما الأندلس؟

— نزار عبدالستار- الأمريكان في بيتي- المؤسسة العربية للدراسات والنشر-٢٠١١- بيروت- ص٥٠.

أشعار اللصوص وأخبارهم

القسم السابع*

١٨ ـ مرة بن محكان

١٩ ـ عرقل بن الخطيم

جمع وتأليف
عبد المعين الملوحي

كلمة شكر :

كان لرجائي الذي قدمته في أول هذا البحث ، والذي طلبت فيه من العلماء والأدباء أن يدلوني على ما فاتني من مصادر البحث عن الشعراء اللصوص ، وأن يستدركوا ما غاب عني من أخبارهم وأشعارهم ، أقول : كان لهذا الرجاء صداه في نفوس بعض الأدباء والأصدقاء ، فكتب إلي صديق عزيز هذه الرسالة :

....

في كتاب منتهى الطلب من أشعار العرب لابن المبارك (مخطوطة لا له لي ١٩٤١ ، قسم خاص ببعض الشعراء اللصوص ابتداء من الورقة ١١٩ (ظهر) حتى الورقة ١٢٩ (وجه) وهم :

---

* هذا القسم تتمة لما نشر في أعداد سابقة من المجلة .

١ ـ عبيد بن أيوب العنبري :

قصيدة رائية في ٤ أبيات
قصيدة رائية أخرى في ٢٤ بيتاً
قصيدة لامية في ١٤ بيتاً
قصيدة رائية ثالثة في ١٤ بيتاً

٢ ـ الخطيم المحرزي :

قصيدة رائية في ٦٣ بيتاً
قصيدة دالية في ٦٠ بيتاً
قصيدة لامية في ٢٦ بيتاً

٣ ـ السمهري العكلي :

قصيدة ميمية (كلامها) في ١٩ بيتاً

٤ ـ جحدر بن معاوية العكلي :

قصيدة نونية في ٢١ بيتاً
قصيدة رائية في ٢٦ بيتاً
قصيدة قافية في ٣٢ بيتاً

٥ ـ طهمان بن عمرو الكلابي

قصيدة لامية في ٢٢ بيتاً
قصيدة دالية في ٢٩ بيتاً
قصيدة سينية في ٢٣ بيتاً
قصيدة عينية في ٢٠ بيتاً

ويـاليت صـديقي الفـاضل أرسـل إلي صـور هـذه الأوراق إذن لكان لـه الفضل علي مرتين ، بل لعلي ألومه ولا ذنب له ، فقد يكون محروماً صور هذه المخطوطة .

لقـد أوردت الكتـاب بنصـه ، وأرجـو أن أستطيع الحصـول على الصفحـات التي تتضمن أخبـار اللصوص وأشعـارهم ، ولعلي أتلقى رسـائل أخرى تستدرك هفوات بحثي ، وفي انتظـار ذلـك أتـابع بحثي عن أشعـار اللصوص وأخبارهم بما أملك من مصادر .

وألاحظ ملاحظـة واحـدة ، هي أني لم أكتب حتى الآن ولم أنشر من هؤلاء الشعراء الذين وردت أسماؤهم في الرسالة إلا ترجمة واحـد منهم هو (السمهري العكلي) الجزء الثالث من مجلة مجمع اللغـة العربيـة المجلد ٥٠ ، وأن القصيدة الميمية التي ذكر الأخ الفـاضل أنها تقع في (منتهى الطلب) في ١٩ بيتاً ، قد وردت في البحث في ١٥ بيتاً يعني أن ما فـاتني منهـا هو أربعة أبيات ، أرجو أن استدركها فيما يلي من بحثي ، أمـا سـائر من ورد ذكرهم في الكتاب فسأؤجل ترجمتهم حتى تتم مصادرهم عندي .

« ورحم الله امرأ أهدى إليَّ عيوبي . »

وقد تفضل الأخ الأستـاذ « مطيع الحـافـظ » من موظفي مجمع اللغـة العربية في دمشق ، فصور لي كل الصفحات المتعلقة بالشعراء اللصوص في منتهى الطلب ، وستجد هذه الصفحات طريقها في أبحـاثي القـادمـة فلـه وللمجمع الشكر الجزيل .

(١٨)

مُرّةُ بنُ مَحكان السعدي

خيْرة :

نحن أمام هذا الشاعر وشعراء آخرين مثل عبيد الله بن الحر الجعفي نقف حائرين ، فهل كانوا لصوصاً يسرقون الناس ويقطعون السبيل أو أنهم كانوا سادة من سادات العرب ثاروا على السياسة الاموية ، وعصوا الولاة والرؤساء ، فاتخذ هؤلاء الرؤساء من ثورتهم حجة عليهم ، وقاموا بحربهم حيناً وبقتلهم حيناً وأشاعوا بين الناس لذلك أنهم لصوص .

أغلب الظن عندي أنهم كانوا زعماء في قبائلهم ، ولكن السياسة هي التي جعلت منهم لصوصاً .

أمام هذه الحيرة وقفت وقفة طويلة ثم رأيت أن أذكرهم وأشعارهم وأخبارهم في هذا البحث ، فإن كانوا لصوصاً فقد أدخلتهم في زمرتهم ، وإن لم يكونوا لصوصاً ـ وأنا أرجح هذا الرأي ، فقد خدمتهم حين جمعت أشعارهم وأخبارهم من كل كتاب تيسر لي ـ وتركت للقراء بعد ذلك الحكم لهم أو عليهم .

إنني أعتذر إلى هؤلاء الشعراء من هذا الاتهام وأعتبر هذه الكلمة تبرئة لي ولهم مما وصمهم به رجال السياسة الذين جعلوا من كل ثورة عليهم لصوصية ومن كل إنكار لاسرافهم وعبثهم بأموال الأمة زندقة وعصيانا .

وأقرر أني لم أجد في شعر مرة بن محكان ما وجدته في شعر اللصوص

من حديث عن الهرب من الأمراء إلى الصحراء ، ومن الأنس بالوحش والوحشة من الإنس ، والحديث عن السجن والسجانين ، بل وجدت أكثر شعره يدل على كرمه وإيثاره للأضياف . وربما نهض هذا الأمر دليلاً آخر على أنه لم يكن لصاً وإنما كان سيداً من سادات قومه .

لا يذكر علماؤنا القدماء مرة بن محكان في اللصوص ، وقد انفرد بنسبته إليهم المرزباني في معجم الشعراء ٢٩٥ ـ ٢٩٦ حين قال :

مرة بن محكان السعدي من بني عبيد أحد اللصوص ....

وفي مجموعة المعاني ص ١٩٠ ورد بيتان لمرة بن محكان من قصيدته البائية ضمن أشعار اللصوص ، دون نسبة ، وليس كتاب (مجموعة المعاني) مصدراً ثقة .

وفي هامش كتاب شرح الحماسة للمرزوقي يستغرب المحققان : أحمد أمين وعبد السلام هارون ما قاله المرزباني عنه فقالا :

« ومن عجب أن يقول المرزباني إنه أحد اللصوص ، وقال ابن قتيبة : كان مرة سيد بني ربيع » .

وفي ذيل السمط ٨٣ ما يلي :

(١٨٢ ـ ١٧٩) وذكر خبر مرة بن محكان ع السعدي التيمي قال أبو اليقظان : كان سيد بني ربيع (ككميت) قتله صاحب شرط مصعب ، وهو شاعر مقل ولص شريف يدعى أبا الأضياف ... ولم أجد في غير هذه المصادر من ينسبه صراحة إلى اللصوص ..

مصادره

الأغاني (الدار) ٢٢ : ٣٢٠ ـ ٣٢٥ ، معجم الشعراء ٢٩٥ ـ ٢٩٦ ـ ٣٨٣ ، معجم مقاييس اللغة

٣ : ٩٢ ، شرح المرزوقي للحماسة ١٥٩٢ ، الشعر والشعراء ٦٦٧ ، الحيوان ٢ : ٣٥٢ ، مختار الأغاني ١١ : ٦٥ ـ ٦٦ ، الكامل ١ : ١٣٦ ، خزانة الأدب ٢ : ١٧٣ ، شرح سقط الزند ١٠٥٨ ، حماسة البحتري ٢٣٨ ، حماسة أبي تمام ٤ : ٦١ ، مجموعة المعاني ١٩٠ ، أمالي المرتضى ١ : ٩٥ ، المعاني الكبير ٢٣٢ ـ ٢٨٧ ـ ١٢٢٢ ، الأمالي ٣ : ١٧٩ ، ذيل السمط ٨٢ ، الاشتقاق ٢ : ١٥١ ، النوادر ١٠٥ ، العيني ٣ : ٧٥ ، عيون الأخبار ٢ : ٢٦٢ ، الطبري ٦ : ١٥٢ ـ ١٥٦ .

نسبُه :

هو مُرةُ بنُ محكان ـ قال أبو الفرج : ولم يقع إلينا باقي نسبه ـ أحد بني سعد بن زيد مناة بن تميم .

أخباره :

كان مرة بن محكان شريفاً جواداً ، وهو أحد من حبس في المناحرة والإطعام . وقال أبو الفرج نقلاً عن المدائني بعد ذلك :

كان مرة بن محكان سخياً ، وكان أبو البكراء يوائمه في الشرف ، وهما جميعاً من بني الربيع ، فأنهب مرة بن محكان ماله الناس ، فحبسه عبيد الله بن زياد فقال في ذلك الأُبَيْرِدُ الرياحي :

حبستَ كريماً أن يجودَ بماله
سعى في ثأىً من قومه متفاقم[1]

كأن دماء القوم إذ علقوا به
على مكفهر من ثنايا المخارم[2]

فإن أنت عاقبت ابن محكان في الندى
فعاقب ـ هداك الله ـ أعظم حاتم

---

(١) الثأى : الفساد والنقص .

(٢) المخارم : جمع مَخْرِم وهو أنف الجبل .

قال : فأطلقه عبيد الله بن زياد فذبح أبو البكراء مائة شاة فنحر مرة بن محكان مائة بعير . فقال بعض شعراء بني تميم يمدح مرة :

شرى مـائـة فـأنهبهـا جـواداً وأنت تناهب الحذفَ القهـاذا

ـ الحذف : صغار الغنم ـ والقهاد : البيض ـ

وفي الأمالي خبر آخر عن سبب حبس عبيد الله بن زياد لمرة بن محكان هو أنه حمل حمالات فعجز عنها فحبسه مقتله .

نقل أبو الفرج عن ابن دريد قال :

كان الحارث بن أبي ربيعة على البصرة أيام ابن الزبير ، فخاصم إليه رجل من بني تميم ـ يقال له : مرة بن محكان ـ رجلاً ، فلما أراد إمضاء الحكم عليه أنشا مرة بن محكان يقول : أحـار تثبت ... (انظر الأبيـات في حرف الدال) . فلما ولي مصعب بن الزبير دعاه فأنشده الأبيات فقال : أما والله لأقطعن السيف في رأسك قبل أن تقطعه في رأسي ، وأمر به فحبس ، ثم دس إليه من قتله .

وينقل الكامل خبراً أوفى عن مقتله فيقول :

وأمر مصعب بن الزبير رجلاً من بني أسد بن خزيمة بقتل مرة بن محكان السعدي فقال مرة في ذلك : بني أسد ... (انظر الأبيات في حرف التاء) .

ويزيد الطبري الخبر تفصيلاً فيذكر قاتل مرة قال :

وبعث مصعب خداش بن يزيد الأسدي في طلب من هرب من أصحاب خالد (بن عبد الله بن خالد بن أسيد) فأدرك مرة بن محكان فأخذه فقال مرة (الأبيات ...) فقرّبه خداش فقتله ـ وكان خداش على شرطة مصعب يومئذ ـ وأضاف ابن قتيبة خبراً آخر فقال : ولا عقب له .

مرة والشعراء :

قال صاحب الأغاني يذكر مرة :

شاعر مقل إسلامي من شعراء الدولة الأموية ، وكان في عصر جرير والفرزدق فأخملا ذكره لنباهتهما في الشعر .

وقد هجا الفرزدق بني ربيع . وكان مرة سيدهم فقال ؛ كما ورد في الشعر والشعراء :

ترجي ربيع أن تجيء صغارها بخير وقد أعيت ربيعاً كبارها

وقصيدة مرة في الأحقيان من عيون الشعر العربي .

الغناء بشعره :

كثر الغناء بشعر مرة ولا سيا بقصيدته البائية ، ومن الذين غنوا شعره ابن سريج ، ومعبد ، والغريض ، وأبو العبيس وعرفان .

شعره

حرف الباء

قال مرة بن محكان السعدي يخاطب امرأته ، وقد نزل به أضياف :

١ ـ أقولُ ، والضيفُ مَخْشِيٌّ ذمامتُه
على الكريمِ ، وحقُّ الضيفِ قد وجبا :

(١) البيت الأول ورد في الأغاني (الدار) ٢ : ٣٢٢ ، والذمامة : بكسر الذال وفتحها : الذم .

٢ ـ يـاربـةَ البيتِ قـومي غيرَ صـاغرةٍ
ضُمي إليـكِ رحـالَ القـومِ والقُرَبـا

٣ ـ في ليلـةٍ من جُمادى ذاتِ أنـديـةٍ
لايبصرُ الكلبُ من ظلمـائهـا الطُّنُبـا

٤ ـ لايَنْبَـحُ الكلبُ فيهـا غيرَ واحـدةً
حتى يلفَّ على خَيْشـومِـه الـذنبـا

---

(٢) المرزوقي في اختصار ٤ : ١٥٦٢ ـ ١٥٦٩ تحقيق أحمد أمين وعبد السلام هارون الطبعة الأولى القاهرة ١٣٧١ ـ ١٩٥٢ في كتابه « شرح ديوان الحماسة » وأكثر الشرح منه ومن تعليقات المحققين عليه .

خاطب امرأته وبعثها على القيام للاحتفاف بالنازلين من الأضياف . وغير صاغرة : غير ذليلة . والقُرَب : جمع قراب ، وهو جراب واسع يصان فيه السلاح والثياب .

في الأغاني إشارة لطيفة إلى معنى البيت . قال أبو الفرج : ٢٢ : ٣٢٢ أخبرني أحمد بن محمد الأسدي أبو الحسن ، قال : حدثنا الرياشي قال : سئل أبو عبيدة عن معنى قول مرة بن عكان :

ضمي إليـك رحـال القـوم والقربـا

ما الفائدة في هذا فقال : كان الضيف إذا نزل بالعرب في الجاهلية ضموا إليهم رحله ، وبقي سلاحه معه لايؤخذ خوفاً من البيات فقال مرة بن عكان يخاطب امرأته : ضمي إليك رحال هؤلاء الضيفان وسلاحهم ، فإنهم عندي في عز وأمن من الغارات والبيات ، فليسوا ممن يحتاج أن يبيت لابساً سلاحه .

(٣) « ذات أندية » تكلم الناس فيه ، لأن جمع الندى أنداء ... فكان أبو العباس المبرد يقول : هو جمع ندي المجلس ... وقوله « لايبصر الكلب من ظلمائها الطنبا » فيه مبالغة في وصف الظلمة وتراكمها ، والطنب : حبل البيت ، والكلب قوي البصر ، فإذا بلغ أمره إلى ما وصفه فذاك لتكامل الظلام وامتداده : وجعله الدينوري من أبيات المعاني : ٣٢٣ .

تخريج الأبيات : البيت الأول في الأغاني ٢ : ٣٢٢ (الدار) والأبيات ١٠ و ١١ و ١٢ في أمالي المرتضى وسائر الأبيات في الحماسة لأبي تمام ، الحماسية ٦٧٥ شرح المرزوقي ٤ : ١٥٦٢ .

(٤) ويروى : على خرطومه . غير واحدة : أراد غير نبحة واحدة ، وحتى بمعنى إلى ، كأنه قال : إلى أن يلف الذنب على خرطومه .

٥ ـ مـــاذا ترينَ أنُـــدنيهم لأرحلِنـــا
في جـــانبِ البيتِ أم نبني لهم قُبَبـــا

٦ ـ لمرمـــلِ الـــزادِ معنيٌّ بحـــاجتِـــه
من كانَ يكرهُ ذمّـــاً أو يَقِي حسبـــا

٧ ـ وقمتُ مستبطِنـــاً سيفي وأعرضَ لي
مثـلُ المجـــادلِ كـــومٌ برَّكت عُصَبـــا

٨ ـ فصـــادفَ السيفُ منهـــا ســـاقَ مُتليَـــةٍ
جَلْسٍ فصـــادفَ منـــه ســـاقُهـــا عَطَبـــا

٩ ـ زيـــافـــةٍ بنتِ زيـــافٍ مـــذكَّرةٍ
لـــمّـــا نَعَوْهـــا لراعي سَرْحنـــا انتحبـــا

---

(٥) أقبل يشاورها ويستقي الرأي من عندها، ويبعثها على تعرف الحال منهم، فيما يوافقهم ولايخرج من مرادهم ورضاهم. والمعنى: أخبريني بعد رجوعك إليهم ماذا نأتيه في شأنهم وما الذي يرونه في إقامتهم وظعنهم، فإن أرادوا إطالة اللبث بيننا لهم قباباً يتفردون فيها ... وإن أرادوا تخفيف اللبث خلطناهم بأنفسنا وأدنيناهم من رحالنا في جوانب بيوتنا ...

(٦) المرمل: الذي قد انقطع زاده. وقوله: «من كان يكره» موضعه رفع بمعنى كأنه قال: ذاك مني لمنقطع به، يعني بحاجته من كان كارها لذم الناس أوصائنا لشرفه ..

(٧) **المعنى**: شغلت ربة بيتي بما رتبت من أمرهم وقت أنا حاملاً سيفي ومتقلداً له، فأبدت عرضها لي نوق كأنها قصور، كال جسم وبلوغ حين. والكوم: جمع أكوم وكوماء وهي العظام الأسنمة. وبرّكت: إنما ضعف عين الفعل على التكثير أو التكرير وجعل إبله فرقاً باركة لشدة البرد.

(٨) المتلية: هي التي لها ولد يتلوها وقيل هي الحامل. الجلس: الصلبة المشرفة. صادف منه: أي من السيف. **المعنى**: أن السيف والساق تصادما فأبان السيف الساق.

(٩) الزيافة: التي تزيف في مشيتها وتتبختر. المذكرة: التي تشبه المذكورة في خلقتها. **ومعنى الشطر الثاني**: لما ذكر الناس ما جرى عليها سرحنا ... بكى بكاء فيه نحيب وصوت ضنا بمثلها وتحزنا لما فات منها. ولأن لبنها كان يبقى على عاردة الابل وشدة القربة.

١٠ ـ نصبتُ قِدري لهم ، والأرضُ قد لَبِستْ
من الصَّقيعِ مُلاءً جِدّةً قُشُبا

١١ ـ لها أزيزٌ يزيلُ اللحمَ أزمَلُه
عن العظامِ إذا ما استَحْمَشَتْ غضَبا

١٢ ـ ترمي الصُّلاةَ بنبلٍ غيرِ طائشةٍ
وَفقاً إذا آنستْ من تحتِها لَهَبا

١٣ ـ أمطيتُ جازِرَنا أعلى سَناسِنِها
فصار جازِرُنا من فوقِها قَتَبا

١٤ ـ ينشنشُ اللحمَ عنها وهي باركةٌ
كما تنشنشُ كفّا قاتلٍ سَلَبا

---

(١٠) وردت الأبيات ١٠ و ١١ و ١٢ في أمالي المرتضى ١ : ٩٥ قال المرتضى : قال مرة بن محكان السعدي يصف قدراً نصبها للأضياف ، وأغلب الظن أنها من هذه القصيدة ، ولذلك أدخلتها فيها . **المفردات :** القشب : الجديد . الملاء : جمع ملاءة . **المعنى :** نصبت القدر على أرض كساها الصقيع ملاءة بيضاء جديدة . وفي الهامش : البيت في حواشي الأصل .

(١١) **المفردات :** الأزيز : الغليان . والعرب تقول : لجوفه أزيز مثل أزيز المرجل . حمشته : أغضبته ، فاحتمش واستحمش ، واحتمش الديكان : اقتتلا . **المعنى :** وصفها بالغضب تشبيها واستعارة .

(١٢) **المفردات :** الصلاة جمع : صال ، غير طائشة : غير مخطئة . وفقاً : رمياً وفقاً ، شبه ماترمي به النار من تقيانها بالنبل . **المعنى :** كلما اشتدت النار تحت القدر اشتد غليها بقدر اشتعال النار تحتها .

(١٣) و (١٤) أمطيته : جعلته يمتطي . السناسن : أعالي السنام واحدتها سنسنة . ينشنش : يكشف ويفرق . **المعنى :** ركب جازرنا مطاها لما لم يبلغ سنامها لعظمها ولم يمكنه أن يكشط الجلد عنها فأقبل يقطع اللحم عنها وينتزعه منها فعل القاتل السالب لثياب المقتول وسلاحه .

١٥ ـ وقلتُ لما غدَوْا أوصي قعيدتَنا :
غدّي بنيكِ فلنْ تلقيْهمُ حِقَبا

١٦ ـ أدعى أباهم ولم أُقْرفْ بأمِّهم
وقد عمرْتُ ولم أعرفْ لهم نَسَبا

١٧ ـ أنا ابن محكان ، أخوالي بنو مطر
أنمي إليهمْ وكانوا معشراً نُجُبا

حرف التاء

وقال مرة ، وقد أمر مصعب بن الزبير رجلاً من بني أسد بن خزيمة بقتله :

١ ـ بني أسد إن تقتلوني تحاربوا
تميماً إذا الحربُ العوانُ اشمعلتِ

(١٥) الحقب السنون واحدتها حقبة .**المعنى** : عدي الإحسان إلى أضيافنا نهزة تمرضينها ، وزاداً من الإحسان تدخرينها ، فإنه لايدرى متى تظفرين بأمثالهم ، وهل يكون فيا بقي من الزمان لهم عودة إلينا .

(١٦) **المفردات** : لم أقرف : لم أتهم ، والقرفة : التهمة . عمرت : بقيت حيا .
المعنى : يدعونني أباً لهم ، وأنا لم أتهم بأمهم ، ولاعواطف بيني وبينهم ، ولا أواصر تجمعني بهم . وقد التزمت ما التزمت من إكرامهم جوداً ومعروفاً .

(١٧) **المفردات** : أنمي : انتسب . **المعنى** : نبّه على طرفيه : خؤولة وعمومة ، فقال : أخوالي بنو مطر ، أنتمي إليهم وهم منجبون ، وأعمامي بالفضل معروفون .

تخريج الأبيات :

الأبيات ١٠ و ١١ و ١٢ من أمالي المرتضى ١ : ٩٥ . وسائر الأبيات من شرح حماسة أبي تمام للمرزوقي : الحماسية رقم ٦٧٥ الجزء ٤ ص ٥٦٢ ... وورد بعضها متفرقاً في المصادر الأخرى ...

(١) **المفردات** :العوان : كسحاب من الحروب التي قوتل فيها مرة . اشمعلت : ثارت فأسرعت .

٢ ـ بني أسد هل فيكم من هوادة
فتعفون، إن كانت بي النعل زلت

٣ ـ فلا يحسب الأعداء إذ غبت عنهم
وأوريت معناً أن حربي كلت

٤ ـ تمشي خداش في الأسكة آمناً
وقد نهلت مني الرماح وعلت

٥ ـ ولست وإن كانت إلي حبيبة
بباك على الدنيا إذا ما تولت

حرف الدال

١ ـ أحار تثبت في القضاء فإنه
إذا ما إمام جار في الحكم أقصدا

(٣) و (٤) **المفردات** : أوريت بالمبني للمجهول : لعلها ووريت من وارى يواري فأبدل الواو الأولى ألفاً للتخفيف . ومعن لم أعثر عليه فيما لدي من مصادر وأظنه سجاناً لمصعب بن زبير وخداش : هو خداش بن يزيد الأسدي الذي بعث به مصعب بن الزبير في طلب من هرب فأدرك مرة بن محكان فأخذه فقال مرة الأبيات . فقربه خداش وقتله . والمعنى فيما أظن : خداش يمشي في الطرقات آمناً مطمئناً وأنا في السجن أسير مقيد . إذا جمعنا بين البيتين .

(٥) قال صاحب الكامل ١ / ١٣٦ : وقوله : ولست وإن كانت إلي حبيبة بباك على الدنيا ... إنما هو على التقديم والتأخير . أراد ولست بباك على الدنيا وإن كانت حبيبة ...

تخريج الأبيات :

١ و ٥ في الكامل و ٢ و ٣ و ٤ في الطبري ٦ : ١٥٣ ـ ١٥٥ .

(١) قال مرة هذه الأبيات يخاطب الحارث بن أبي ربيعة أيام ابن الزبير . **الألفاظ :** أقصد السهم : أصاب فقتل مكانه .

٢ ـ وإنـك مـوقـوف على الحكم فـاحتفـظ
ومهما تصبه اليوم تـدرك بـه غـدا

٣ ـ فـإني ممـا أدرك الأمر بـالأنى
وأقطـع في رأس الأمير المهنـدا

حرف القاف

١ ـ تري بيننـا خلقـاً ظـاهراً
وصـدراً عـدواً ووجهـاً طليقـاً

حرف اللام

١ ـ ألا فـاسقيـاني قبـل أغبر مظلم
بعيـد عن الأحبـاب من هـو نـازلـه

٢ ـ رأيت الفتى يبلى ويتلف مـالـه
وتنكـح أزواجـاً سـواه حـلائلـه

٣ ـ ذريني أنعم في الحيـاة معيشتي
فـأكل مـالي قبـل من هـو آكلـه

---

(٣) الأنى : الحلم والأناة

تخريج الأبيات : الأغاني (الدار) ٢٢ : ٣٣٢

تخريج البيت : عيون الأخبار ٣ : ٧٧ ويورده ابن قتيبة في كتاب الإخوان . ولم أر لقوله : صدراً عدوا في معرض الإخوان ، مخرجاً إلا أن يكون صدراً عدواً شديداً على الأعداء ، ووجه الرواية عندي : وصدراً صديقاً ونحن في الإخوانيات . والبيت مفرد وأظن أن قبله أبياتاً وأنه من قصيدة ضائعة .

(١) **الألفاظ :** أغبر مظلم : كناية عن القبر .

(٢) الحلائل : مفردها حليلة : الزوجة ويقال للمؤنث حليل أيضاً وأنت حليلها .

تخريج الأبيات : حماسة البحتري : ٣٣٨

(١٩)

عَرْقَلُ بن الخطيم العكلي

أغلب الظن أنه ابن الشاعر اللص (الخطيم العكلي) إن لم يكن ابن خطيم آخر .

أخباره :

لم أجد له ترجمة فيما لدي من مصادر ، ولم أر له ذكراً في غير معجم البلدان ، وقد ورد ذكره فيه ، في مادة (الرمانتان) و (تناح)

شعره[1]

باب الحاء

١ - لعمركَ للرُّمـــانتانِ إلى بَثـــاءٍ
فحـــزمِ الأُشَيْمَيْنِ إلى صُبـــاحِ[2]

٢ - وأوديـــةٌ بهـــا سَلَمٌ وسِـــدْرٌ
وحمضٌ هَيْكَـــلٌ هَـــدِبُ النـــواحي

---

(١) لم أعثر له على غير هذه الأبيات ، والتخريج : معجم البلدان : الرمانتان ، تناح .

(٢) في المعجم : البثاء بالفتح والمد : موضع في بني سليم والأشيمان : بالفتح ثم السكون تثنية أشيم : موضعان من رمل الدهناء وقال السكري : الأشيمان في بلاد بني سعد بالبحرين دون هجر ، وصباح : بالضم ثم التخفيف . قال أبو منصور : رجل أصبح اللحية للذي يعلو شعر لحيته بياض مشرب بحمرة . وذو صباح : موضع في بلاد العرب .

٣ ـ أســــــافلهنّ ترفُضُ في سهـــــوبٍ
وأعــــــــــلاهن في لَجَفٍ وراحِ[٣]

٤ ـ نَحُــلُّ بهـــا وننزلُ حيثُ شئنـــا
بمـــا بين الطريـــق إلى رمـــاحِ[٤]

٥ ـ أحبُّ إليَّ من كَنَفَيْ بُحـــــارٍ
ومـــا رأتِ الحـــواطبُ منْ نِســـاحِ[٥]

٦ ـ وحُجْرٍ والمصـــــانـــعِ حـــولَ حُجْرٍ
ومـــا هضبتْ عليـــه من لِقـــاحِ[٦]

(٣) اللَّجف : ... حفر في جانب البئر ، وما أكل الماء من نواحي أصل الركية ومحبس السيل .

(٤) في المعجم : رماح : ذات الرماح موضع قريب من تبالة ، وذات الرماح : ابل لبعض الأحياء حيت بذلك لعزها .

(٥) في المعجم : بُحار بالضم كذا رواه السكري ، ونساح بالكسر وآخره حاء مهملة ... ورواه العمراني بالفتح نصاً والأزهري قال بالكسر ، وهو واد باليمامة وقال السكري : نساح : اسم جبل . وفي المعجم رواية أخرى لهذا البيت .

أحب إلي من أطـــــام جـــــو ومن أطـــوابهـــا ذات المنـــاحي

(٦) حجر بالضم قرية باليمن . ومعنى الأبيات :

لعمرك إن منازل أهلي في الرمان وما تلاها بأوديتها التي تنبت السلم والسدر والحمض ، وسهوبها وآبارها ، هذه المنازل التي ننزل فيها حيث شئنا ، أحب إلي من المنازل الغريبة وإن كانت أكثر خصباً ومياها .

أشعار اللصوص وأخبارهم

الأستاذ عبد المعين الملوحي

منذ أكثر من عشر سنوات حاولت أن أجمع أشعار اللصوص وأخبارهم، واستطعت فعلاً أن أجمع أشعار أكثر من ثلاثين لصاً، بدءاً من العصر الإسلامي الأول، ومروراً بعصر بني أمية إلى عصر بني العباس، وإلى عهود الحروب الصليبية، وقد تركت أشعار الصعاليك في الجاهلية لأنها نشرت مراراً وصدرت عنها أبحاث وافية.

أعجبتني طرافة شعر اللصوص، واندفاعاته، وتصويره لحياة فئة من الناس، خيل إليها أن اللصوصية يمكن أن تحل مشكلة الغنى والفقر، فثاروا على مجتمعهم ثورة فردية، فقتل بعض وسجن بعض، وهرب بعض إلى القفار والبسابس يعاشر السباع والذئاب، وبقي بعض طول حياته فقيراً.

هذه الطرافة في شعر اللصوص، وهذا التصوير لحياتهم دفعاني إلى أن أتتبع شعرهم في كل مظانه، ووصلت إلى صيد يمكن أن أعتبره ثميناً.

وحاولت أن أجد المصادر العربية القديمة التي تجمع أخبار اللصوص فلم أظفر بها.

وجدت في المراجع ذكر كتابين في أخبار اللصوص وأشعارهم:

١ ـ **الكتاب الأول** لأبي سعيد الحسن بن الحسين السكري (٢١٢ ـ ٢٧٥هـ)

ورد في بروكلمان (الجزء ٢ : ١٦٣ ـ ١٦٤ من ترجمة النجار)

« ب : ١ ـ أخبار اللصوص. جمع فيه أشعار المشاهير من لصوص العرب.

وقد نشر (رايت) من هذا الكتاب ديوان طهمان الكلابي ، المعاصر الدولة الأموية في ليدن ١٨٥٩ م . وتوجد قطع كثيرة من الكتاب في معجم البلدان لياقوت ، وشرح الحماسة للتبريزي ، وخزانة الأدب للبغدادي ... وغير ذلك . »

وعلق العلامة الميمني الراجكوتي على كتاب أخبار اللصوص فقال :

« هو الذي طبع منه المستشرق رايت الانكليزي بليدن في مجموعة (جرزة الحاطب) ديوان طهمان الكلابي « اللص » من غير أن يشعر بذلك . فانظر رسوم أمكنته في معجم البلدان تجزم بما قلنا » .

وحاولت مراراً أن أعثر على الأصل الذي اعتمد عليه رايت في نشر ديوان طهمان فلم أعثر له على أثر ، وأظن أن كتاب (أخبار اللصوص) مفقود ، وربما عثر رايت على جزء منه فيه ديوان طهمان ، أو لعله وجد هذا الديوان وحده برواية السكري .

وما أزال أتابع البحث عن هذا الكتاب فإذا وجدته فقد يغنينا الله عن كل هذا العناء .

وكتاب أخبار اللصوص كان عند البغدادي صاحب خزانة الأدب وذكر أنه نقل منه مراراً .

٢ - الكتاب الثاني لأبي محمد الأعرابي ، المعروف بالأسود الغندجاني . (٠٠٠ - ٤٣٨ ه) وورد ذكر هذا الكتاب في معجم الأدباء لياقوت الحموي (ج ٢ ص : ٢٦١ - ٢٦٥) .

وفيه : (وللأسود من التصانيف كتاب « السّل والسرقة ») .

ولم أعثر على قطع من الكتاب نقلها الأدباء منه . كما أن بروكلمان لم يذكر هذا الكتاب للغندجاني .

هل كان كتاب الأسود الغندجاني يتعلق بذكر أخبار السّل والسرقة ووسائل اللصوص في نشل الناس وأخذ أموالهم ، ونهب خيراتهم ، أو أنه

مثل كتاب السكري في أخبار اللصوص وأشعارهم. ذلك ما لا نستطيع أن نقطع به، لأننا لم نجده ولم نجد نصوصاً منقولة عنه.

ولذلك - لأني لم أعثر على كتاب السكري ولا على كتاب أبي محمد الأعرابي - عمدت إلى بطون الكتب القديمة أنقل منها أخبار اللصوص وأشعارهم، ثم صنفت هذه الأخبار، وفصلت شعر كل لص عن أشعار غيره من اللصوص، واجتمعت لي دواوين عدد لا يقل عن ثلاثين شاعراً، منهم المكثر، ومنهم المقل، منهم المشهور مثل عبيد الله بن الحر الجعفي، ومالك بن الريب، وعبيد بن أيوب، ومنهم المغمور الذي لم يشتهر بغير اللصوصية، مثل لوط الطائي، وشظاظ الضبي، بل إني وجدت بعض اللصوص وقد وردت أخبارهم في الكتب، ولكني لم أجد لهم شعراً على الإطلاق أو وجدت لهم البيت والبيتين، وما أزال أتابع عملي في العثور على شعرهم.

من أجل ذلك أردت أن أبتدىء بنشر ما اجتمع عندي من أشعار اللصوص، فلعلي أعثر على غيرها أو يدلني الفضلاء من العلماء والأدباء على ما فاتني من أشعارهم، فأضمها إلى ماوجدته منها.

أما البحث في أدب اللصوص، وأسباب اللصوصية، وأساليبها، وتطورها، وفي غرابة أسماء اللصوص، والقبائل التي ظهرت فيها اللصوصية أكثر من غيرها، والدواعي الى ذلك، وأماكن اللصوص وحياتهم ونفسياتهم، والعلاقة بين الخوارج واللصوص، وموقف السارقين من المسروقين، والمسروقين من السارقين، وموقف اللصوص من الحيوانات ونوادرهم، وسجونهم، وسرقة اللصوص من اللصوص، وأنواع اللصوصية، ووصية عثمان الخياط لهم، وظرفاء اللصوص وأضاحيكهم، وصبرهم على الضرب والجلد، وتمتع بعضهم بالأمانة وحفظ الذمام، وتوبة اللصوص، وكل هذا بحث طريف متنوع ملوّن، أمّا هذا البحث فلن يكون إلا بعد أن أنشر الدواوين،

وأجد ما فاتني منها ، فلعل في الأبيات التي سأعثر عليها أو يدلني أهل العلم والفضل عليها ، ما يعدل في هذا البحث ويرشدني إلى أفكار لا أجدها فيما جمعته الآن من أشعارهم .

إن الاستقراء الكامل للنصوص وبناء النتائج بعد دراسة هذه النصوص أقرب إلى الصحة والعلم من الاستقراء الناقص واستنتاج النتائج من نصوص قليلة غير وافية .

هذا جهد المقل أعرضه ، وأرجو أن ينال بعض الاهتمام وشيئاً من الرضا .

وفي هذا القسم من الدواوين أعرض ما عثرت عليه من أشعار أربعة لصوص :

١ ـ سليمان بن عياش السعدي .

٢ ـ يعلى الأحول الأزدي .

٣ ـ جعدة بن طريف السعدي .

٤ ـ لوط الطائي .

وخطتي في العمل :

أ ـ أن أورد النص ، وأراعي فيه أحسن الروايات غير متمسك برواية واحدة ، مع الاشارة الى مواضع الخلاف . واخترت أن يكون النص في المتن وحده .

ب ـ أن أورد في الحاشية :

١ ـ أخبار اللص وحياته .

٢ ـ مصادر الأبيات وعددها في كل مصدر .

٣ ـ الخلاف في الرواية .

ج - أن أشرح الأبيات في إيجاز ، وذلك للتيسير على القارئين ولتقريب النص من الفهم ، ذلك أن شعر اللصوص قد يغرب أحياناً في الألفاظ وفي المعاني وفي الصور .

وسأتابع في أبحاث تالية ما أتممته من هذه الدواوين .

وأرجو أن أستطيع نشرها مع ما يطرأ عليها من تعديل في كتاب مستقل .



أشعار

جَعْدَةَ بن طَرِيفٍ السَّعْدِي(*)

١ ـ يا طولَ لَيْلِي ما أنامُ كأنَّما في العَيْنِ مِني عائرٌ مَسْجُورُ

٢ ـ أرْعى النُّجومَ إذا تغيَّبَ كوكبٌ كَلأتُ آخرَ ما يكادُ يَغُورُ

٣ ـ إنْ طالَ لَيْلي في الإسارِ لقدْ أتى فيما مضى دَهرٌ عَلَيَّ قصيرُ

(*) لم نعثر له على ترجمة . وقد وردت الأبيات في مجموعة المعاني ١٣٩ في المعنى التاسع والخمسين « ما قيل في الأزل والتضيق والحبس وما يشاكل ذلك » بين مقطوعات رويت للصوص : عبيد بن أيوب ، والسمهري وجحدر بن معاوية العكلي وعطارد بن قران ... وتظهر فيها معاني اللصوص .

١ ـ ٣ : **الألفاظ** : العائر من السهام والحجارة : الذي لا يُدرى من رماه . كلأ النجم : راعاه .

معنى الأبيات : ما أطول ليلي وأنا لا أنام كأن عيني أصابها سهم لا أعرف من رماه . أظلّ في الليل أرعى النجوم كلما غاب كوكب رعيت كوكباً آخر لا يكاد يغيب ، ولئن طال ليلي وأنا في السجن فقد كان ليلي قصيراً ، وأنا بين أهلي .

أشعـــار

لوطٍ الطائي(*)

١ - إنَّا وَجدْنا طَرَدَ الهوامِلِ
٢ - بَينَ الرُّسَيْسَيْنِ وَبَيْنَ عاقِلِ
٣ - خيراً مِنَ التَّرْدادِ والمَسائِلِ
٤ - وَعِدَةِ العامِ وَعامٍ قابِلِ
٥ - ملقوحةً في بطنِ نابٍ حائِلِ
٦ - ومِنْ أخي سُوءٍ ومَوْلى خاذِلِ

(*) لم نعثر له على ترجمة.

والأبيات في مجموعة المعاني : ٢١٧ «في التلصص والتسرق».

(١) طرد الهوامل : سرقة الابل.

(٢) الرسيس : تصغير الرس واد بنجد (معجم البلدان) وثناه الشاعر. وعاقل (في معجم البلدان) أماكن كثيرة منها واد أو جبل بنجد. وقد وردا معاً في أبيات كثيرة.

(٣) الترداد والمسائل : زيارة الناس مراراً والتسول والسؤال. وخيراً مفعول ثان لوجدنا في البيت الأول.

(٤) العدة : الوعد عاماً بعد عام.

(٥) الناب : الناقة المسنة، والحائل : ناقة حمل عليها فلم تلقح. وردت في المجموعة : حابل، وهو تصحيف.

معنى الأبيات : وجدنا سرقة الابل السارحة في نجد خيراً من التسول والوعد بعد الوعد عاماً بعد عام باعطائنا ما في بطن ناقة مسنة لاتلقح، وخيراً كذلك من اخوان السوء وأبناء العمومة الأشحاء.

أشعار

سليمانَ بنِ عياشٍ السعديِّ(*)

١ ـ يُقَرُّ بِعَيْنِي أنْ أرى بَيْنَ عُصْبَةٍ عِراقِيَّةٍ قَدْ جُزَّ عَنْها كِنابُها

٢ ـ وأنْ أسْمَعَ الطُّرَّاقَ يَلْقَوْنَ رُفْقَةً مُخَيَّمَةً بالسِّيِّ ، ضاعَتْ رِكابُها

٣ ـ أُتِيحَ لَهَا بالصَّحْنِ بَيْنَ عُنَيْزَةٍ وبُسْيانَ أطْلاسٌ جُرودٌ ثِيابُها

٤ ـ ذِئابٌ تعاوَتْ مِنْ سُلَيْمٍ وعامِرٍ وعَبْسٍ وقَدْ تُلْفَى هُناكَ ذِئابُها

٥ ـ ألا يأبَى أهْلُ العراقِ ورِيحُهُمْ إذا فُتِّشَتْ بَعْدَ الطِّرادِ عِيابُها

(*) كان اعرابياً لصاً يرد الحاضرة حيناً فيسأله العلماء عن بعض الألفاظ ، وفي معجم ما استعجم مواضع منها (الفرع) جاء فيها : قال الزبير بن بكار : سألت سليمان بن عياش : لمَ سميت عين الربض . فقال : منابت الأراك في الرمل تدعى الأرباض . وفي (الشقرة) و (الحجاز) قال الزبير ابن بكار : وسألت سليمان بن عياش السعدي : لم سمي الحجاز حجازاً قال : لأنه حجز بين تهامة ونجد .

واذا كان الزبير بن بكار عاش بين ١٧٢ ـ ٢٥٦ هـ فقد عاش سليمان ابن عياش ما بين القرنين الثاني والثالث الهجري .

والأبيات في الوحشيات ٣٣ ، ورواها أبو تمام للأحيمر السعدي اللص فقال : وقال أيضاً . وأنكر الميمني ذلك فقال : لامعنى لقوله (أيضاً) هاهنا ، والأبيات لسليمان بن عياش اللص في معجم البلدان (بسيان) . وعدد الأبيات في المصدرين واحد ، وفي روايتهما لها خلاف . وآثرت في الغالب رواية معجم البلدان فقد نقلها ياقوت عن كتاب السكري وقال : وأنشد السكري عن أبي محلم لسليمان بن عياش ، وكان لصاً .

(١) في الوحشيات : أن أؤوب بزمة .... قد حز عنها كتابها

وقد يكون معنى قد حز عنها كتابها بالتاء المثناة أنها قد غضب عليها السلطان فحذف أسماءها من الأعطيات .

وفضلنا رواية السكري : والكتاب : الشمراخ ، والشمراخ فرع من النخيل يستعمل كالسوط ، ولعل المعنى : عصبة من اللصوص تقطعت عنها السياط . « والله أعلم » .

(٢) في الوحشيات : الفتيان بأدون ... وفي المعجم : السي وهو تصحيف .

(٣) « « : صحن عنيزة .... وسمنان فتيان ...

وأطلاس ج طلس وهو الذئب الأمعط . وجرود : ثياب بالية .

(٤) في الوحشيات : وجمر وفي المعجم : وما يلقى هناك ذئابها .

(٥) في المعجم : أهل العراق وريحهم ... إذا فتشت ...

وفضلناها على رواية الوحشيات : أرض العراق وطيبها .... إذا فتحت لأنها أقرب إلى معاني اللصوص . والعياب : ج عيبة وهي وعاء من جلد تجعل فيه الثياب .

ومعنى الأبيات : كما آثرنا روايتها : يسعدني أن أرى نفسي بين عصابة عراقية نجت من جلاديها وأن أسمع الناس يتحدثون عن جماعة سرقت ركائبها من ابل وخيل ، سرقها بين عنيزة وبسيان لصوص كأنهم الذئاب ، ثيابهم بالية ، وهذه الذئاب تجمعت من قبائل شتى منها سليم وعامر وعبس ، وما أكثر مانجد الذئاب في هذه القبائل . ما أحسن أهل العراق وما أطيب ريحهم إذا فتشنا ما في حقائبهم بعد سرقتها وظفرنا بما فيها من أموال وثياب .

أشـعار
يَعْلَى الأَحْوَلِ الأَزْدِي (*)

قال :

(*) يعلى الأحول الازدي هو ابن مسلم بن أبي قيس ، أحد بني يشكر بن عمرو بن رالان(١) ، ورالان هو يشكر - ويشكر لقب لقب به - ابن عمرو بن عدي بن حارثة بن لوذان بن كهف الظلام - هكذا وجدته بخط المبرد(٢) - ابن ثعلبة بن عمرو بن عامر :

شاعر اسلامي لص من شعراء الدولة الاموية ، وقال هذه القصيدة ؛ وهو محبوس بمكة ، عند نافع بن علقمة الكناني في خلافة عبد الملك ابن مروان .

قال أبو عمرو الشيباني : كان يعلى الأحول الأزدي لصاً فاتكاً خارباً ، وكان خليعاً ، يجمع صعاليك الأزد وخلعاءهم فيغير بهم على أحياء العرب ، ويقطع الطريق على السابلة ، فشُكِيَ إلى نافع بن علقمة بن الحارث(٣) الكناني ثم الفقيمي ، وهو خال مروان بن الحكم(٤) وكان والي مكة ، فأخذ به عشيرته الأدنين (٥) ، فلم ينفعه ذلك ، واجتمع إليه شيوخ الحي فعرّفوه أنه خليع قد تبرأوا منه ومن جرائره الى العرب ، وأنه لو أخذ به سائر الازد ما وضع يده في أيديهم ، فلم يقبل ذلك منهم ، وألزمهم =

(١) رالان في الأغاني وفي نقل الخزانة عنه فلان .
(٢) كذا في الأغاني .
(٣) في الخزانة « محرث » ، وهو تصحيف
(٤) « « : ابن عبد الملك ، وهو تحريف
(٥) « « : الأزديين .

١ - أرِقْتُ لِبَرْقٍ دونَه شَدَوانِ يمانٍ وأهوَى البَرْقَ كُلَّ يمانِ

= إحضاره ، وضم إليهم شُرَطاً يطلبونه إذا طرق الحي حتى يجيئوه به ، فلما اشتد عليهم في أمره طلبوه حتى وجدوه ، فقيده وأودعه الحبس . فقال في محبسه هذه القصيدة .

والحادثة والابيات في الاغاني ٢٢ : ١٤٠ - ١٤٤ (بيروت) والخزانة ٢ : ٤٠١ - ٤٠٥ ، ونقلتها الخزانة عن الاغاني .

وقال صاحب الاغاني ونقل البغدادي :

وجدت ذلك بخط أبي العباس محمد بن يزيد المبرد في شعر الازد ، وقال عمرو بن أبي عمرو الشيباني عن أبيه هي ليعلى الاحول كما روى غيره . قال : ويقال إنها لعمرو بن أبي عمارة الازدي من بني خنبس ، ويقال إنها لجوّاس بن حيّان من أزد عمان .

ثم ذكر صاحب الاغاني صوتاً بالبيتين ١ و ١٢ ثم غناء بالبيتين ٤ و ٥ . وأصحاب هذين الصوتين .

وفي الحماسة الشجرية (تحقيقنا) ٦ أبيات من القصيدة : ٥٨٩ - ٥٩٠ . هي الابيات ١٠ - ١١ - ٢ - ١٦ - ١٧ - ١٢ - حسب ترتيبنا .

وفي معجم البلدان (شدوان) الابيات ١ و ٣ و ٢ .

وفي شروح سقط الزند ٤٠ للتبريزي : قال : أنشدنا ابن برهان النحوي - رحمه الله - وأورد ثلاثة أبيات هي حسب ترتيبنا : ١ - ٢ - ١٧ .

(١) شدوان في معجم البلدان : بلفظ تثنية شدا يشدو إذا غنى وهو بفتح الدال : موضع . قال نصر : الشدّوان جبلان .... وقال البغدادي : شدوان موضع كان فيه حبس الشاعر .

ورواية التبريزي :

أرقت لبرق لاح من جانب الحمى يمان ويهوى القلبُ كل يمان

٢ ـ فَبِتُّ لَدى البَيْتِ الحَرامِ وأشِيمُهُ   ومطوايَ مِنْ شَوْقٍ لَهُ أرِقانِ
٣ ـ إذا قُلْتُ: شِيماهُ، يَقولانِ، والهوى   يُصادِفُ مِنَّا بعضَ ما يَرِيانِ
٤ ـ جرى مِنْهُ أطرافَ الشَّرى، فَمُشَيِّعٍ   فَأبيانَ، فالحَيَّانِ مِنْ دَمِرانِ

---

(٢) في الاغاني : أخيله وفي المعجم : فبت أرى البيت العتيق ..
وفي الشجرية : ونضواي ... مثنى نضو ويقصد به البعير .
وأورد البغدادي الشاهد (٣٨٣) ؛ وقال : وأنشد بعده :
فبت لدى البيت العتيق أريغه   ومطواي مشتاقان له أرقان
على أن بني عقيل وبني كلاب يجوزون تسكين الهاء .. وروي :
أخيله وأريغه بمعنى أطلبه ، وأخيله بمعنى أظنه . . . وروي أشيمه
بمعنى أنظر إليه ، ومطواي مثنى مطوى ، وقيل معناه الصاحب .
أي وصاحباي . وروى صاحب الاغاني و (علي) بن حمزة العلوي
في حماسته : ومطواي من شوق له أرقان . وعليه فلا شاهد فيه .

(٣) في الاغاني والخزانة : تريان ، وفضلنا رواية المعجم .

(٤) في المعجم : الشرى ـ وأورد عدة أماكن ـ وقال نصر : الشرى —
مقصور ـ جبل بنجد في ديار طيء ...
مشيع : لم يرد في ياقوت ولا في معجم ما استعجم . أبْيان : لم يرد
في المعجمين بهذا اللفظ وورد فيها آبْيَن . وورد في معجم البلدان :
إبْيان ، ولا يستقيم به البيت ، ولعل أبيان تصحيف أبين . والبيت
بها يستقيم . ولم أجد كذلك (دمران) في المعجمين ، ولعله اسم
قبيلة . والحيان : ليس مثنى حي ولو كان كذلك لكان مجروراً .

٥ـ فَمَرّانَ، فالأقْبَاص ، أقْبَاص أمْلَج ، فَاوانَ مِنْ وادِيها شَطَنَان ِ

٦ ـ هنَالِكَ لو طَوَّفْتَما لوَجَدْتُما صَديقاً مِن أخوان بِها وغَوان ِ

٧ـ وعَزْفَ الحَمام الوُرْق في ظلّ أيْكَةٍ وبالحَيِّ ذو الرودين عَزْفَ قِيَان ِ

٨ ـ أوَيْحَكُما ياواشِيَيَّ أمِّ مَعْمَرٍ بِمَنْ وإلى مَنْ جِئْتُما تَشِيَان ِ؟

٩ ـ بِمَنْ لو أراهُ عانِيَاً لَفَدَيْتُهُ وَمَنْ لو رآني عانِيَاً لَفَداني

---

(٥) مران (البلدان) قال السكري : هو على أربع مراحل من مكة الى البصرة . الأقباص : لم أجدها في المعجمين وكذلك لم أجد : أملج بالجيم وفيها الأملحان مثنى أملح . فاوان : (البلدان) :

.... واد بين النقرة والربذة ورد في شعر عروة بن الورد .

شطنان : ـ فاعل جرى في البيت السابق ـ . مثنى شطن : الحبل الطويل الشديد الفتل .

ولعل في رواية هذين البيتين وما فيها من أماكن تصحيفاً غير قليل . والأبيات كلها وصف للبرق ، فقد رآه دون شدوان يمانياً فأرق له ، وهو يهوى كل برق يمان ، وظل ينظر إليه وهو في مكة ويتتبعه ، وصاحباه ـ أو بعيراه ـ مثله أرقان من الشوق له ، ويدعوهما إلى مراقبته ويدعوانه إلى متابعته ، وامتد البرق في جانب السماء في حبلين طويلين فغمر أماكن شبابه ومواطن أحبته ، ثم سمى تلك الأماكن .

(٦) صديق : المفرد والجمع ويريد هنا أصدقاء .

(٧) ذو الرودين : هكذا ورد .

(٩) العاني : الأسير .

١٠ ـ ألا لَيْتَ حاجاتي اللَّواتي حَبَسْنَنِي لَدَى نافِعٍ قُضِّينَ مُنْذُ زَمانِ
١١ ـ وما بِيَ بُغْضٌ للبلادِ ولا قِلىً ولكِنَّ بَرْقاً في الحِجازِ دَعانِي
١٢ ـ فَلَيْتَ القِلاصَ الأُدْمَ قد وَخَدَتْ بِنَا بِوادِ يَمانٍ ذي رُبىً ومَحانِ
١٣ ـ بِوادٍ يَمانٍ يُنْبِتُ السِّدْرَ صَدْرُهُ وأَسْفَلُهُ بالمَرْخِ والشَّبُهانِ
١٤ ـ يُدافِعُنا مِنْ جانِبَيْهِ كِلَيْهما غَرِيفانِ من طَرْفَائِهِ هَدِبانِ
١٥ ـ ولَيْتَ لنا بالجَوْزِ واللَّوْزِ غِيلَةً جناها لنا مِنْ بَطْنِ حَلْيَةَ جانِ

---

(١٠) نافع هو أمير مكة ومر ذكره .

(١١) في الأغاني : ولكن شوقاً في سواه دعاني .
وفي الشجرية : بغض الأمير .

(١٢) في الأغاني : ومجان . ومحان ج مَحْنِيَة : بفتح الميم وتسكين الحاء موضع انحناء الوادي ، وهي أقرب إلى المعنى .

(١٣) المرخ : شجر سريع الوري . الشبهان ـ بفتح الشين المعجمة ، وضم الموحدة وفتحها ـ : شجر شائك ، وقيل هو النمام من الرياحين .

(١٤) الغريف ـ بالغين المعجمة ـ : الشجر الكثيف الملتف أو أي شجر كان .
والهدب ـ بفتح فكسر ـ : الشجر الذي له هَدَب بفتحتين .
وفي الأغاني : عزيفان وهذبان وكلاهما تصحيف .
ومعنى البيت : يدافعنا من جانبي الوادي صفان من الأشجار وهي ذات أغصان وأفنان تتدلى كالأهداب .

(١٥) الغيلة ـ بكسر الغين المعجمة ـ ثمرة الأراك الرطبة . تمنى أن يكون ممن يأكل الغيلة بدل الجوز واللوز .

١٦ ـ وليتَ لنا بالديكِ مُكَّاءَ روضةٍ على فَنَنٍ مِنْ بطنِ حَلْيَةَ دانِ

١٧ ـ وليتَ لنا مِنْ ماءِ زَمْزَمَ شربةً مُبَرَّدَةً باتتْ على طَهَيـانِ

---

(١٦) المكاء : طائر صغير . حلية بفتح الحاء المهملة ـ أجمة في اليمن .

(١٧) في الأغاني : من ماء حزنة وقال : ويروى من ماء حمياء . وزمزم ـ وقد كان أسيراً في مكة ـ أولى . وطهيان : جبل .

وفي الشجرية : من ماء حمان .

عبد المعين الملوحي

أشعار اللصوص وأخبارهم (1)

القسم الثالث

[١٠]

السَّمْهَرِيُّ بنُ بِشْرٍ العُكْلِيُّ

أخبـــاره وأشعاره

جمع وتحقيق
الأستاذ عبد المعين الملوحي

ترجمتـــه :

جاء في مختار الأغاني لابن منظور (ط . دمشق) ٦ : ٩٨ - ١٠٣ :
هو السمهري بن بشر بن أويس(2) بن مالك بن الحارث بن أقيش العكلي ، ويكنى : أبا الديلم ، لقي هو وبهدل ومروان ابنا قرفة الطائيان ، وقرفة أمها ، وأبوهما حبان الطائي ، عونَ بن جعفر بن جعدة بن هبيرة بن أبي وهب بن عمرو بن عائذ بن عمران بن مخزوم بن يقظة بن مرة بن كعب ابن لأي بن غالب ، ومعه عدة من أعوانه ، خاله أحدُ بني حارثة بن

---

(١) نشر القسم الأول من هذا البحث في ج٢ م ٤٩ .

(٢) وورد أقيش

لأم من طيىء ، بالثعلبية صادراً ، وهو يريد الحج أويريد المدينة ، فقالوا له : العُراضة [١] ، أي : مُر لنا بشيء ، فقال : يا غلام جفّن [٢] لهم ، فقالوا : لا والله ما الطعامَ نريد ، فقال : عرضهم [٣] ، فقالوا : ولا ذاك نريد ، وعلم أنهم لصوص ، فارتاب بهم ، وأخذ السيف فشدّ عليهم وهو صائم ، وكان بهدل لا يسقط له سهم ، فرمى عوناً فأقصده ، فلما قتلوه ندموا فهربوا ولم يأخذوا إبله ، فتفرقت فنجا خاله الطائي ، إما عرفوه وكفّوا عن قتله ، وإما هرب . ولم يُعرف القتلة ، فوجُد بعض إبله في يدي شافع بن واتر الأسدي . وبلغ عبد الملك بن مروان الخبرُ ، فكتب إلى الحجاج بن يوسف ، وهو عامله على العراق ، وإلى هشام بن إسماعيل ، وهو عامله على المدينة ، وإلى عامل اليمامة : أن يبالغوا في طلب قتلة عون ، وأن يجعلوا لمن دلّ عليهم جعالة [٤] ، وانشام [٥] السمهري في بلاد غطفان ما شاء الله .

سجنه :

ثم مرّ بنخل ، فقالت عجوز من بني فزارة : أظن والله هذا العكلي الذي قتل عوناً ، فوثبوا عليه فأخذوه ، ومرّ أيوب بن سلمة المخزومي بهم ، فقالت له بنو فزارة : هذا العكليّ الذي قتل عوناً ابن عمك

(١) العراضة : الهدية يقدمها القادم من السفر .
(٢) جفن لهم : ضع لهم جفان الطعام .
(٣) أي أعطهم شيئاً
(٤) جعالة : مكافأة
(٥) انحاز ودخل .

فأخذه منهم ، فأتى به هشام بن إسماعيل المخزومي عاملَ عبد الملك على المدينة فجحد ولم يقرّ ، فحبسه .

هربه من السجن :

فألحوا على بهدل في الطلب ، وضيقوا على السمهري في القيود والسجن ، بالمدينة فأيقن السمهري أنه غير ناجٍ ، فجعل يلتمس الخروج من السجن ، فلما كان يوم جمعة ، والإمام يخطب ، وقد شغل الناس بالصلاة كسر إحدى حلقتي القيد ، ثم رمى بنفسه من فوق السجن ، والناس في صلاتهم ، فقصد الحرة ، فولج غاراً في الحرة ، وانصرف الإمام من الصلاة فخاف أهل المدينة عامتهم اتباعه . وغلقوا أبوابهم . وقال لهم الأمير : اتبعوه . فقالوا : وكيف نتبعه وحدنا ؟ فقال لهم : أنتم ألفا رجل ، فكيف تكونون وحدكم ؟!

فقالوا : أرسل معنا الأبليين ، وهم حرس وأعوان من الابلّة . فلما أمسى كسر الحلقة الأخرى ، [ثم همس[1] ليلته طلقا] وأصبح وقد قطع أرضاً بعيدة ، فبينما هو يمشي إذ نعب غراب عن شماله فتطير ، فإذا بالغراب على شجرة بانٍ ينشنش ريشه ويلقيه ، فاعتاف شيئاً في نفسه ، فمضى وفيها ما فيها ، فاذا هو قد لقي راعياً في وجهه ذلك ، فسأله : من أنت ؟فقال: رجل من لهب أنتجع أهلي ، فقص عليه حاله ، وخبره عن الغراب والشجرة . فقال اللهبي : هذا الذي فعل ما فعل ، ورأى الغراب على البانة يطرح ريشه ، سيصلب ، فقال السمهري : بفيك الحجر . فقال اللهبي : بفيك أنت الحجر[2] ، استخبرتني فأخبرتك ، ثم تغضب . فمضى حتى أتى أرض بني عذرة

(١) همس : بلافتور

(٢) لاحظ تقارب الروايات في القبض على اللصوص .

ابن سعد يستجير القوم فجاء إلى القوم متنكراً ، ويستحلب الرعيان اللبن فيحلبون له ، ولقيه عبد الله الأحدب بن بغيض السعدي ، أحد بني مخزوم ، من بني عبد شمس ، وكان أشد منه وألص ، فجنى جناية فطلب ، فترك بلاد بني تميم ، ولحق ببلاد قضاعة وهو على نجيبة لأتُسَايَر[1] ، فبينا السمهري يماشي راعياً لبني عذرة ، ويحدثه عن خيار إبلهم ويسأله السمهري عن ذلك ، وإنما يريد أنه يستدله على أنجاهن[2] ليركبها فيهرب بها ، لئلا يفارق الأحدب ، فأشار له إلى ناقة ، فقال السمهري : هذه خير من التي تفضلها ، هذه لا تُجارى ، فتحين الغفلة ، فلما غفل وثب عليها ثم صاح بها ، فخرجت تطير به ، وذلك في آخر الليل فلما أصبحوا فقدوها وفقدوه فطلبوه في الأثر .

وخرجا حتى استقبلتهما سعة وهي أوسع من الطريق ، فظنا أن الطريق فيها ، فسارا ملياً ، فلما عرفا أنهما جائران[3] والتقت الجبال أمامهما ، ووجد الطلبُ أثر بعيريهما ورأوه قد سلك النقب في غير الطريق ، عرفوا أنه سيرجع فقعدوا له بفم النقب ، ثم كرا راجعين ، وجاءت الناقة وعلى رأسها مثل الكوكب من لُغامها وأبصر القوم ، فهم أن يعقر ناقتهم ، فقال له الأحدب : ما هذا جزاؤها . فنزل ونزل الأحدب ، فقاتلها القوم حتى كادوا يغشون السمهري فهتف بالأحدب ، فطرد عنه القوم حتى توقلا في الجبل ، وفي ذلك يقول الأحدب :

---

(١) لاتساير : لاتلحق

(٢) أسرعهن .

(٣) جار عن الطريق : ضل .

لما دعـاني السمهري أجبته بأبيض من ماء الحديد صقيل
وما كنت ما اشتدت على السيف قبضتي
لأسـلم من حب الحيـاة زميلي

القبض عليه مرة ثانية :

فرجع إلى صحراء منعج ، وهي إلى جنب أضاخ ، والحلة قريب منها ، وفيها منازل عُكل ، فكان يتردد ولا يقرب الحلة ، وقد كان أكثر الجعل فيه ، فمر بابني فائد بن حبيب ، من بني أسد ، ثم من بني فقعس ، فقال : أجيرا متنكراً فحلبا له فشرب ، ومضى ولا يعرفانه ، وذهبا هما ، ثم لبث السمهري ساعة وكر راجعاً ، فتحدث إلى أخت ابني فائد ، فوجداه منبطحاً على بطنه يحدثها ، فنظر أحدهما إلى ساقه مكدحة(١) وإذا كدوح طرية . فأخبر بذلك أخاه ، فنظر فرأى ما أخبره به أخوه ، فقال أحدهما : هذا والله السمهري الذي جُعل فيه ما جُعل ، فوثبا عليه ، فقعد أحدهما على ظهره ، وأخذ الآخر برجليه ، فوثب السمهري فألقى الذي على ظهره تحت إبطه ، وعاجل الآخر ، فجعل رأسه تحت إبطه أيضاً ، وجعل الرجلان يعالجانه ، فناديا أختهما أن تعينهما ، فقالت : لي الشرك في جعلكما ؟ قالا : نعم . فجاءت بجرير فجعلته في عنقه بأنشوطة ، ثم جذبته حتى رنحته ، وهو مشغول بالرجلين يمنعهما ، فلما استحكمت العقدة ، خلى عنهما ، وشد أحدهما ، فجاء بحبل فألقاه في رجله ، وهو يداور الآخر . والأخرى تخنقه . فخر لوجهه فربطاه ، ثم انطلقا به إلى عثمان بن حيان المري ، أمير المدينة وأخذا ما جُعل لأخذه .

---

(١) مكدحة : فيها خدوش من آثار القيد .

قتـــله :

فكتب فيه إلى الخليفة ، فكتب أن أدفعه إلى ابن أخي عون ، فدفع إليه ، فقـال له السمهري أتقتلني وأنت لا تدري أقاتلُ عمك أنا ، أم لا ؟ أدنُ أخبرك ، فأراد الدنو منه فنودي : إياك والكلبَ . وإنما أراد أن يقطع أنفه ، فقتله .

مصير رفيقيه بهدل ومروان :

وأما بهدل ومروان فإن طيئاً أخذت بها أسداً فقالوا : إن حبسنا لم نقدر عليهما ونحن محبوسون ، ولكن خلوا عنا حتى [نتحسس(٢) عنهما] فنأتيكم بهما وكانا قد تأبدا مع الوحش ، يرميان الصيد ، فهو رزقهما ، فلما طال ذلك على مروان ، هبط إلى راعٍ فتحدث إليه فسقاه وبســطه حتى عرفه ولم يخبره أنه عرفه ، فجعل يأتيه بين الأيام فلا ينكره ، حتى إذا جاء مروان إليه كما كان يفعل سقاه وحدثه فلم يشعر حتى أطافوا به فأخذوه ، فأتوا به عثمان بن حيان أيضاً فأعطى الذي دل جُعله وقتله .

وأما بهدل فإنه كان يأوي إلى هـضبة سلمى ، فبلـغ ذلك سيداً من سلمى فقال : قد أخيفت طيىء ، وشردت من أجل هذا الفاسق الهارب، فجاء حتى حل بأهله أسفل تلك الهضبة . ومعه أهلات(١) من قومه ، فقال لهم : إنكم بعيني الخبيث فإذا كان النهار فليخرج الرجال من البيوت ، وليخلوا النساء ، فإنه إذا رأى ذلك انحدر إلى القباب ، وطلب الحاجة ، فكانوا يخلون الرجال نهاراً ، فإذا أظلموا ثابوا إلى رحالهم أيامـاً ، فظن

---

(١) نبحث :

(٢) جماعة .

بهدل أنهم يفعلون ذلك لشغل نابهم فانحدر إلى قبة السيد ، وقد أمر النساء : إذا انحدر إليكن رجل فإنه ابن عمكن فأطعمنه وادهن رأسه . وفي قبة السيد بنتان له ، فسألها : من أنتما ، فأخبرتاه وأطعمتاه ، ثم انصرف ، فلما راح أبوهما أخبرتاه ، فقال : أحسنتما إلى ابن عمكما ، فجعل ينحدر إليهما حتى اطمأن ، وغسلتا رأسه ، ودهنتاه ، فقال الشيخ لابنتيه : افلياه إذا أتاكما هذه المرة ، واعقدا خُصل لمته إذا نعس رويداً بحمل القطيفة ، ثم إذا شددتما عليه ذلك فاقلبا القطيفة على وجهه وخذا أنتما بشعره من ورائه فمدا به إليكما ، ففعلتا ، وشدوا عليه فربطوه ، فدفعه إلى عثمان ابن حيان فقتله ، فقالت ابنة بهدل ترثيه :

فيا ضيعة الفتيان إذ يعتلُونه ببطن الشرى مثل الفنيق المُسدم
دعا دعوة لما أتى أرض مالك ومن لا يُجب عند الحفيظة يكلم
فيَقتُل جبراً في فتى لم يكن له بواءً[1] ولكن لا تكايل بالدم

أي : لا يكون الدم مثل الدم في الكثرة ، والقلة . وجبر هذا : هو الذي أخذ بهدلاً وحمله إلى السلطان حتى قتل ، وهو جبر بن عبيد من بني مالك بن نبهان .

ويورد صاحب الأغاني بعد ذلك أخبار رثاء ابن دارة للسمهري ، وأخذ أخيه مالك لثأره من قتلة السمهري في شعر كثير وحوادث مفصلة ، يرجع إليها من يشاء .

---

(١) البواء : الكفء

أشـــعاره

— ١ —

قال ، وهو سجين (*) :

١ ـ فَمَنْ مُبْلِغٌ عني خليليَ مالِكاً رسالَةَ مشدودِ الوَثاقِ غَريبِ

٢ ـ ومَنْ مُبْلَغٌ حَزْماً وتَيْماً ومالِكاً وأربابَ حامي الجفرِ رهطَ شبيبِ

٣ ـ لِيَبْلوا التي قالتْ بصحراءِ مَنْعجٍ لي الشِّرْكُ يا ابنيْ فائدِ بنِ حبيبِ

٤ ـ لتضربَ في لَحْمي بسهمٍ ، ولم يكُنْ
لهـا في سهـامِ المسـلمينَ نصيبُ

(*) التخريج : الأغاني (ساسي) ٢١ : ٥٤

١ و ٢ – مالك وحزم وتيم : أصدقاؤه .

الجفر ، في معجم ما استعجم : مفتوح الأول ، ساكن الثاني موضعان ، أحدهما في رسم جفاف ، والثاني في رسم جنفاء .

٣ – منعج ، بكسر العين : واد في رسم ضرية وخزاز حيث قبض على السمهري .

ابنا فائد بن حبيب : الرجلان اللذان قبضا عليه وأسلماه مع أختهما التي عاونتهما لقاء اشتراكها في الجعل عند القبض عليه .

ومعنى الأبيات : يشير إلى حادثة القبض عليه ، وقد اشتركت فيها أخت ابني فائد مع أخويها ، فهو يستصرخ في السجن أصدقاءه للانتقام له منها ، فقد أرادت أن تأكل من لحمه ، وليس لها حق في لحوم المسلمين .

– ٢ –

قال (*)

١ ـ لَقَدْ جَمَعَ الحَدَّادُ بَيْنَ عِصابَةٍ تَساءَلُ في الأَسْجانِ : ماذا ذُنُوبُها؟

٢ ـ مُقَرَّنَةُ الأَقْـدامِ في السِّجْنِ تَشْتَكي ظَنابِيبَ قَـدْ أَمْسَتْ مُبيناً عُلُوبُهـا

٣ ـ بِمَنْزِلَةٍ أَمَّـا اللئيمُ فَآمِنٌ بِهـا ،وكِرامُ القَومِ بادٍ شُحوبُها

(*) تخريج الأبيات :
الأبيات السبعة ما عدا الخامس في الوحشيات : ٢٢٢
وفي الأغاني ٢١ : ٥٤ (بولاق) وفي الخالديين : ٢٢٩
والأبيات ١ و٣ و٤ في مجموعة المعاني ١٣٨ – ١٣٩
وزادت بيتاً تفردت به وهو الخامس .

١ – الحداد : السجان ، وروي تساءل في الأقياد .

٢ – الظنابيب : جمع ظنبوب : حرف العظم اليابس من الساق .
وفي الوحشيات : الظنانيب ، وهو تصحيف أو خطأ مطبعي .
العلوب : ج علب : أثر الضرب ، والجمع علوب . يقال ذلك في أثر الميسم وغيره .

ومعنى الأبيات : جمع السجن فئات شتى من الناس ، تتساءل ماذا جنت حتى تسجن ، وقد قرنوا أرجل المساجين بعضهـا ببعض ، حتى اشتكت عظام الأقدام ، وظهرت عليها آثار القيود .

ان هذا السجن يأمنه اللئيم أن يدخله ، أما الرجال الكرام فهو مأواهم .

٤ ـ إذا حَرَسِيٌّ قَعْقَعَ البـــابَ أرْعِدَتْ
فرائِصُ أقوام ، وطـــارَتْ قُلوبُهـــا

٥ ـ نَرىٰ البابَ ، لا نسطيعُ شَيْئاً وَراءَهُ
كأَنَّا قُنِيٌّ أَسْلَمَتْهـــا كُعُوبُهـــا

٦ ـ ألا لَيْتَني مِنْ غَيرِ عُكْلٍ قَبيلَتي
ولَمْ أدْرِ ما شُبَّانُ عُكْلٍ وشِيبُهـــا

٧ ـ قُبَيِّلَةٌ لا يَقْرَعُ البـــابَ وَفْدُهـــا
بِخَيْرٍ ولا يَـــأْتِي السَّدادَ خَطيبُهـــا

٨ ـ فَـإنْ تكُ عُكْلٌ سَرَّهـــا ما أصابَني
فَقَدْ كُنْتُ مَصْبُوباً عَلى مَنْ يَرِيبُهـــا

---

٤ ـ الحرسي : الحارس والسجان .

٥ ـ القني : ج قناة . الكعوب : ج كعب وهو عقدة ما بين الأنبوبين من القصب والقنا .

ومعنى البيتين : إذا حرّك السجان الباب سرت فينا رعدة ، وطارت قلوبنا خوفاً ، ونحن ننظر إلى الباب في حسرة ، فلسنا نستطيع أن نتجاوزه ولا نستطيع أن نفعل شيئاً وراءه ، فكأنا قناة قد تكسرت الأنابيب التي تجمع بين عقدها ، فهي عاجزة جوفاء .

٧ ـ في الأغاني : ولا يهدي الصواب خطيبها .

ومعنى الأبيات : ينعي السمهري على قبيلته عكل خذلانها له ، وإسلامها إياه ، فليت له بقبيلته قبيلة تنصره ، فقبيلته لا تفعل الخير ولا تهتدي إلى صواب ، ولئن سرها ما أصابني من أسر وقيد وتهديد بالقتل فطالما دافعت عنها ورددت كيد أعدائها .

- ٣ -

وقال (*) :

١ ـ تَمَنَّتْ سُلَيْمى أنْ أُقيم بأرْضِها
وأنّى ، لِسَلمى ، ـ ويْبَها ـ ما تَمَنَّتِ

٢ ـ ألا ليتَ شِعري ! هَلْ أزُورَنَّ ساجِراً
وقد رَوِيَتْ ماءَ الغوادي وعَلَّتِ

٣ ـ بني أسدٍ هل فيكُم من هَوادَة
فَتعفوا، لَو ان كانتْ بيَ النَّعْلُ زَلَّتِ

(*) التخريج : البيتان ١ و ٢ في معجم البلدان (ساجر) للشاعر . والثلاثة في الأغاني (بيروت) ٢٦٤

الويب : كلمة مثل ويل . ويباً لهذا الأمر : عجباً له .

الغوادي : ج : غادية : السحابة المطرة .

١ و ٢ - ساجر في المعجم : ماء في بلاد بني ضبة وعكل ، وهما جيران .

ومعنى البيتين : تمنت سليمى أن أبقى معها في أرضها ، وأنى لها أن أحقق لها ما تمنت ، ويحها ألا تدري أني أضرب في الآفاق طلباً للرزق ولست غنياً لأقيم في دارنا كما يقيم الأغنياء في ديارهم .

ليت شعري ! متى أزور أرض بلادي وقد روتها السحب ، وأخصبت .

٣ - يرقق بني أسد عليه ، لعلهم يعفون عنه .

ثم جاء في الأغاني : وبنو تميم تزعم أن هذا البيت لمرة بن محكان السعدي ، وروي في المطبوع من الأغاني (ساسي) فتغفرَ إن كانت ...

— ٤ —

وقال يذكر سجنه في اليمامة (*) :

١ ـ كانَتْ منازِلُنـــا الَّتي كُنَّـــا بِها
شَتَّى ، فَـــأَلَّـفَ بَيْنَنَـــا دَوَّارُ

— ٥ —

وقال (*) :

١ ـ ألا أيُّها البيتُ الذي أنا هاجِرُهُ فلا البيتُ مَنْسِيٌ، ولا أنا زائِرُهْ
٢ ـ ألا طَرَقَتْ ليلىٰ ، ورِجْلي رَهينةٌ
بأَشْهَبَ مَشْدودٍ عَـلِيَّ مســامِرُهْ

تخريج البيت : لم أجد غير هذا البيت فيما راجعت من مصادر ، ووجدته في معجم ما استعجم . قال : دوار : مفتوح الأول ، وهو اسم سجن في اليمامة ، وكذلك قال ياقوت ، ولم يورد هذا البيت ، وأورد أبياتاً كثيرة للصوص آخرين يشتكون فيها هذا السجن الرهيب .

ومعنى البيت :

كانت منازلنا مختلفة متفرقة ، فجمع سجن دوار بيننا ، فنحن فيه من كل قبيلة ، ومن كل أرض .

(*) التخريج : الأغاني (ساسي) ٢١ : ٥٣ (بيروت) ٢١ : ٢٦٣

ومعنى الأبيات : ورد هذا المعنى مراراً في شعره ، ووردت الألفاظ نفسها مكرورة .

٣ ـ فإنْ أَنْـجُ يا لَيْلىٰ ، فَرُبَّ فتىً نَجا
وإنْ تكُنِ الأُخرىٰ ، فَشَيءٌ أحاذِرُهْ

٥ ـ وما أَصدَقَ الطيرَ الَّتي بَرَحتْ بنا
وما أَعيَفَ اللِّهْبِي ، لا عَزَّ ناصِرُهْ

٦ ـ رأَيتُ غُراباً ساقطاً فوقَ بانةٍ
يُنَشْنِشُ أَعْلى ريشهِ ويُطايِرُهْ

٧ ـ فقالَ : غُرابٌ باغترابٍ مِنَ النَّوىٰ
وبانٌ بِبَيْنٍ مِنْ حَبيبٍ تُحاذِرُهْ

٨ ـ فكانَ اغترابٌ بالغُرابِ ونِيَّةٌ
وبالبانِ بَيْنٌ بَيِّنٌ لكَ طائِرُهْ

يا بيت الحبيبة ، أنا أهجرك ، لا أني أنساك ، ولكني لا أستطيع زيارتك . لقد زارني طيف ليلى وأنا في السجن ، والقيود تثقل رجلي ، وأنا أمام الموت ، فإما أن أنجو ، وقد ينجو الفتى من المهالك ، وإما أن أموت ، ولا مفرّ من الموت رغم كل حذر .

(٣) الأخرى : يريد القتل أو البقاء في السجن

٥ و ٨ – برحت : بفتح الراء مرت عن اليمين ، وهي البارح .

ينشنش : ينتف .

النية : الرحلة والسفر .

ومعنى الأبيات واضح .

- ٦ -

وقال (*) :

١ - نَجَوْتُ ، ونَفْسي عنـــدَ ليلىٰ رَهِينَةٌ
وَقَدْ عَمَّني داج ، من الليـــلِ ، دامِسُ

٢ - وغامَسْتُ عَنْ نفسي بأَخلَقَ مقْصِـلٍ
ولا خيرَ في نفسِ امرىءِ لا تغـــامِسُ

٣ - ولَوْ أنَّ ليلىٰ أَبْصرَتْنيَ غُدْوَةً
وَصَحْبِيَ ، والصَّفَّ الذينَ أُمـــارِسُ

٤ - إذَنْ لَبَكَتْ لَيْلىٰ عَلَيَّ ، وَأَعْوَلَتْ
وما نالتِ الثَّوْبَ الّذي أنـــا لابِسُ

(*) التخريج : في الحماسة الشجرية (تحقيقنا) ص : ١٤٢ ، وذكر ابن الشجري السمهري العكلي ، وقال : وهو من اللصوص . وفي الأغاني (بيروت) ٢١ : ٢٦١

١ - في بعض النسخ : غمني . بالغين المعجمة .

٣ - في الأغاني : ومطواي .

ومعنى الأبيات : نجوت من السجن في ليل داج ، ولكن نفسي ما تزال رهينة عند ليلى ودافعت عن نفسي بسيفي ،ولا خير فيمن لا يدافع عن نفسه ، ولو رأتني ليلى وما أكابد من أهوال ، وما أعالج من حراس وأقفال لبكت علي ولم تستطع أن تنال ثوبي ، وتحتفظ به من أثري .

وقال يرثي نفسه (*) :

- ٧ -

١ ـ ألا طَرَقَتْ لَيْلىٰ ، وسـاقي رَهِينَةٌ
بأسمرَ ، مَشْدودٍ ، عَـلَيَّ ثقيلِ

٢ ـ فما البينُ يا سلمىٰ بانْ تشحطَ النَّوى
ولكنَّ بَيْناً مـا يريـدُ عَقِيلُ

٣ ـ فانْ أَنْجُ مِنْها ، أَنْجُ منْ ذي عَظيمةٍ
وإنْ تكنِ الأُخرىٰ ، فتلكَ سَبيـلُ

٤ ـ وما كُنْتُ مِحياراً ، ولا فَزِعَ السُّرىٰ
ولكنْ حذا حُجْراً بغير دليـلِ

(*) التخريج : وردت الأبيات الثلاثة في الأغاني (ساسى) ٢١ : ٥٤ وورد البيت الرابع فيها ٢١ : ٥٢ ، ويظهر أنها من قصيدة واحدة أو من قصيدتين ففي الأبيات بيتان فيهما إقواء .

١ ــ الأسمر يريد القيد . ٢ ــ تشحط : تبعد .

٣ ــ محياراً : كثير الحيرة والتردد .

٤ ــ حجر : بفتح الحاء : مدينة باليمامة وبضمها : قرية باليمن .

ومعنى الأبيات : زارتني ليلى في نومي فلم أستطع السير إليها ، لأنني موثق بالقيود الثقيلة .

يا ليلى ! ليس بعدنا ، ونحن حيان ، بالبعد ولكنِ البعد أن يفرقِ بيننا الموت .

- ٨ -

وقال أيضاً وهو طريد (*) :

١ - فلا تَيْأَسا من رَحْمَــةِ اللهِ وانظُرا
بوادي جَبُونــا أنْ تَهُبَّ شَمــالُ

٢ - ولا تَيْأَسا أنْ تُرْزَقا أَرْحبِيَّةً
كَعينِ المَهــا أَعْنَاقُهُنَّ طِــوالُ

٣ - من الحارِثيينَ ، الذينَ دِمــاؤهُم
حَرامٌ ، وأَمّــا مالُهُمْ فَحَــلالُ

فإن أنج منه فقد نجوت من أمر عظيم ، وإن قتلت فسبيل الموت طريق الناس جميعاً .

لم أكن في حياتي متردداً أخاف الأهوال ولكني كنت أقطع الفيافي دون دليل فضللت .

(*) التخريج : الأغاني (ساسي) ٢١ : ٥٣ (بيروت) ٢١ : ٢٦٥ — ٢٦٦

١و٢و٣ - جبونا : لم أجدها في البلدان ولا في معجم ما استعجم ، ووجدت جبوب . ولعله جبوب بدر أو حصن باليمن . الأرحبية : الإبل التي تنتسب لقبيلة أرحب ، أو إلى فحل بعينه .

لعله في الأبيات يخاطب صديقيه المتشردين بهدلاً ومروان يدعوهما إلى الثقة برحمة الله ، وبكرم بني الحارث .

- ٩ -

وقال (*) :

١ ـ أعاذلُ! بَكّيني لأضيافِ لَيْلةٍ نَزورِ القِرى، أمْسَتْ بَليلاً شَمالُها

٢ ـ أعامرُ مهلاً لا تَلُمْني، ولا تكُنْ خَفِيًّا إذا الخيراتُ عُدَّتْ رِجالُها

٣ ـ أرى إبلي تَجزي مَجازِي هَجْمَةٍ
كَثيرٍ ، وإن كانَتْ قليلاً إفالُها

(*) التخريج : الأبيات في الحماسة (شرح المرزوقي) ص : ١٧٠٧ـ ١٧٠٩ ورقمها : ٧٥٤ ، وفيها وقال آخر . وقال التبريزي : وقال العكلي : وذكر الأبيات .

١ ـ ورد في التبريزي في شرح البيت مختصراً : أكثري البكاء من أجل أضياف ليلة قليلة القرى ، لإمساك الناس عن الإنفاق .. وقد أمست ريح الشمال فيها ذات بلل وبرد .

٢ ـ في التبريزي مختصراً : جمع على نفسه لائمة ولائماً ، فيقول : يا عامر ! رفقاً في عتبك علي ، ولومك إياي ، واقتد بي في طلب السموّ والاعتلاء على الأقران ، وفعل الخيرات .

٣ ـ الهجمة : القطعة من الإبل بين الستين إلى المائة . الإفال : ج أفيل : صغار الإبل .

ومعنى البيت : إن إبلي قليلة ، مفجعة بأولادها ، ومع ذلك فهي تغني غناء الإبل الكثيرة عند بخيل لا يصرفها إلى الحقوق والضيفان .

٤ ـ مثاكيلُ ، مـــا تَنْفَكُّ أرْحلَ جُمَّةٍ
تُرَدُّ عليهـــمْ نوقُهـــا وجِمالُهـــا

- ١٠ -

قال (*) :

---

٤ - مثاكيل : ج مثكال ، التي تثكل أولادها . جمة : الجماعة من الناس .

ومعنى البيت : إن إبلي لا يعيش أولادها إلا ريثما تنمو للأضياف، وهي ما زالت مثوى الجماعة الكثيرة من الناس ، تصرف إليهم إناثها للحلب واللبن ، وذكورها للنحر واللحم .

(*) التخريج : الأبيات ١ - ٢ - ٣ - ٤ - ٥ - ١١ - ١٢ - ١٣ - ١٤ - ١٥ في الأغاني (ساسي) ٢١ : ٥٤ ، ومختار الأغاني لابن منظور ٦ : ١٠١ — ١٠٢

والبيتان ٦ - ٧ في الأمالي ١ : ٤٤ ، والسمط ١٧٨ ، والحماسة الشجرية : ٦٧٣ - ٦٧٤ ، ونسبت تصحيفاً للنمري ، والبيتان ١١ - ١٢ في مجموعة المعاني : ١٣٩

والأبيات ٨ - ٩ - ١٠ في معجم البلدان (الغريان) و (بيشة) وزادت الحماسة في التخريج : التشبيهات : ١٠٧ ـ الحماسة البصرية ٢ : ١٦٠ ومنتهى الطلب : ١٥٤ كما زاد السمط الخزانة ٣ : ٤٨٣ ، والبيت ٧ في قواعد الشعر لثعلب : ١٦

١ ـ ألا حَيِّ لَيْلىٰ ، إذْ أَلَمَّ لِمامُها وكانَ مَعَ القَومِ الأعادي كَلامُها

٢ ـ تَعَلَّلْ بلَيْلىٰ ، إنَّما أنتَ هامَةٌ من الغَدِ ، يَدنُو كُلَّ يَوْمٍ حِمامُها

٣ ـ وبادِرْ بلَيْلىٰ أوبةَ الرَّكْبِ ، إنَّهُمْ
مَتىٰ يَرْجِعوا يَحْرُمْ عَليك لِمامُها

٤ ـ وكَيْفَ تُرَجِّيها ، وَقَدْ حِيلَ دونَها
وأَقْسَمَ أقوامٌ مَخُوفٌ قَسامُها

٥ ـ لَأَجْتَنِبَنْها أوْ لَيَبْتَدِرُنَّني
بِبِيضٍ ، عليها الأثْرُ ، فُقْمٌ كِلامُها

١ ـ اللمام : الزيارة في الأحايين .

ومعنى الأبيات : ألمت بك ليلى ، في سجنك ، وتوسلت إلى الحراس من أعدائك ، لتستطيع مقابلتك ، فحيها وتعلل بها حيناً فأنت غداً ميت ، وعجل لقاءها قبل أن يعود الركب فلا تراك ولا تراها .

٤ ـ القسام من القسم : والقسامة اليمين .

٥ ـ الأثر : في السيف فرنده ورونقه . الفقم : الواسعة . الكلام : الجروح .

ومعنى البيتين : وكيف ترجي لقاءها وبينك وبينها أقوام أقسموا ، وقسمهم مخيف ، لأتركنها أو ليقتلنني بسيوف عليها آثار الضراب ، جراحها واسعة قاتلة .

٦ ـ وبَيْضاءَ ، مِكسالٍ ، لَعوبٍ ، خَريدةٍ
لذيذٍ ، لَدى ليلِ التَّمامِ ، شِمامُها

٧ ـ كأَنَّ وميضَ البَرْقِ ، بَيْني وبَيْنَها
إذا حانَ ، مِنْ خَلْفِ الحِجابِ ، آبتسامُها

٨ ـ ونُبِّئْتُ لَيْلىٰ بالغَرِيَّيْنِ سَلَّمَتْ
عَلَيَّ ودوني طَخْفَةٌ ورِجامُها

٩ ـ فإنَّ التي أَهْدَتْ ، علىٰ نَأْيِ دارِها ،
سَلاماً ، لَمَرْدُودٌ عَلَيْها سَلامُها

١٠ ـ عديدَ الحَصىٰ والأثْلِ مِن بَطْنِ بِيشةٍ
وطَرْفائِها ، ما دامَ فيها حَمامُها

٦و٧ ـ معنى البيتين : ليلى فتاة بيضاء ، مترفة ، لعوب ، يلذ شمها وضمها في الليالي المقمرة ، كأن بسمتها وراء الحجاب ، وميض البرق .

٨ ـ الغريان : مثنى الغري ، وهو المطلي ، والغريان بناءان كالصومعتين.

٩ ـ طخفة : في معجم البلدان ، مكان في البصرة إلى مكة .

١٠ ـ بيشة : قرية غناء في واد كثير الأهل من بلاد اليمن ، وفي وادي بيشة موضع مشجر كثير الأسد .

ومعنى الأبيات : علمت أن ليلى ، وهي قاطنة في الغريين ، سلمت علي وبيني وبينها طخفة وأحجارها ، فعليها سلامي مكروراً ، عدد الحصى وأشجار الأثل والطرفاء في وادي بيشة ، وقد غنت حمائمه على الأغصان.

١١ ـ لَقَدْ طَرَقَتْ ليلىٰ ، ورِجْلي رهينةٌ
فما راعَني ، في السِّجْنِ ، إلا سَلامُها

١٢ ـ فَلَمَّا ارتفقتُ للخيالِ الّذي سَرىٰ
إذِ الأرْضُ قَفْرٌ ، قَدْ عَلاها قَتامُها

١٣ ـ فإلا تَكُنْ لَيْلىٰ طَوَتْكَ فَإنَّهُ
شَبيهٌ بِلَيلىٰ حُسْنُها وقَوامُها

١٤ ـ ألا لَيْتَنا نَحْيا جَميعاً بِغِبْطَةٍ
وتَبْلىٰ عِظامي ، حِينَ تَبْلىٰ عِظامُها

١٥ ـ لذلكَ ما كانَ المحِبُّونَ قَبْلَنا
إذا ماتَ مَوْتاها تَزاوَرُ هامُها

١١و١٢و١٣ ـ ارتفق : اتكأ على مرفقه أو على وسادة .

معنى الأبيات : زارتني ليلى ، وأنا في السجن ، ففاجأني سلامها علي ، وانتبهت وحاولت القيام لتحيتها ، فإذا هي حلم ، وإذا السجن مظلم ، وإذا الأرض يغطيها الليل . لعمري لئن لم تكن ليلى هي التي زارتني وضمتني ، فإن من زارتني تشبهها في جمالها وقوامها .

١٤و١٥ ـ ومعنى البيتين : ليتني أنجو من الموت ، وأحيا مع ليلى في سرور وغبطة ، فإذا متنا متنا في يوم واحد . فأما إذا مت قبلها فلها علي أن تزورها هامتي في قبري ، وكذلك كان المحبون قبلنا يتزاورون بعد الموت .

- ١١ -

وقال (*) :

١ ـ أقولُ لأدْنى صـاحِبَيَّ نَصِيحةً
وللأَسْمَر المِغْوارِ : ما تَرَيانِ ؟!!

٢ ـ فقالَ الذي أبدى لي النُّصْحَ مِنهما :
أَرى الرأيَ أنْ تَجتـازَ نَحْوَ عُمانِ

٣ ـ فإن لا تَكُنْ في حاجِبٍ وبلادِهِ
نجاةٌ ، فَقَدْ زَلَّتْ بِكَ القَدَمانِ

٤ ـ فَتًى من بني الخَطّابِ يَهْتَزُّ للندى
كما اهْتَزَّ عَضْبُ الشَّفرتينِ يمانِ

(*) تخريج الأبيات : الأمالي ٣ : ٧٧

قال : وأنشد رجل من عكل يقال له : السمهري بن بشر . وفي ذيل السمط ٣٨ : وهو ابن بشر (لا ابن أسد . كما قال الشيباني) ... شاعر لص خبيث ...

الأسمر في الأمالي : رجل من طيء .

٣ ــ حاجب هذا ـ في الأمالي ـ هو حاجب بن خشينة العبشمي .

٥ ـ هُوَ السَّيْفُ إنْ لايَنْتَهُ لانَ مَسُّهُ
وغَرْبَاهُ إنْ خاشَنْتَهُ خَشِنانِ

- ١٢ -

وقال (*) :

١ ـ أَعِنِّي على بَرْقٍ أُرِيكَ وَمِيضَهُ
يَشُوقُ ، إذا ٱسْتَوْضَحْتَ بَرْقاً يمانِيا

---

٥ — الغرب : حد كل شيء .

وورد في ذيل السمط : ٣٨ :

والبيت الأخير - أي هذا البيت - سائر .

ونسبه ابن سعيد لليلى الأخيلية وقبله :

كريم يغض الطرفَ فضلَ حياته ويدنو ، وأطراف الرماح دوان

ومعنى الأبيات : ينصحه صديقه أن يهرب إلى عمان .

(*) التخريج : جمعت المقطوعة بيتين وردا في معجم البلدان (طمية) وأبياتاً خمسة وردت في الأغاني ٢١ : ٥٥ (الساسي) و ٢١ : ٢٦٦ (بيروت) وأظن أن الأبيات السبعة من قصيدة واحدة .

١ — في معجم البلدان : ورد : إذا استوضحتُ برقاً عنانيا

وأظن فيه تصحيفاً ، ولذلك أوردته كما أرى .

ومعنى البيت : إذا كنت يا صاحبي تستوضح برقاً من اليمن فدعني أرقب برقاً نجديًا يشوقني وميضه .

٢ ـ أرِقْتُ لَهُ ، والبَرْقُ دُون طَمِيَّةٍ
وذي نَجَبٍ ، يا بُعْدَهُ من مَكانِيا !

٣ ـ أَلَمْ تَرَ أَنِّي وابنَ أَبْيَضَ قَدْ خَفَتْ
بنا الأَرضُ ، إلا أنْ نَؤُمَّ الفيافيا

٤ ـ طَرِيدَيْنِ من حَيَّينِ شتى ، أَشَدَّنا
مَخَافَتُنا ، حتى عَلِلْنا التّصافِيا

---

٢ ـ طمية : جبل لبني فزارة ، وهو من نواحي نجد بالإجماع . ذو نجب : واد قرب ماوان في ديار بني محارب .

ومعنى البيت : لقد أرقني البرق يلمع ما بين أرض فزارة وأرض بني محارب . فما أبعدك عني يا برق بلادي .

٣ ـ خفت الأرض : سكنت وهدأت .

أنا وابن أبيض نمشي في الأرض خفاتاً جزعين ساكنين ، إلا أن ندخل الفيافي والقفار فتعود إلينا أصواتنا وحركاتنا .

٤ ـ نحن طريدان من عشيرتين مختلفتين ، ولكن الذي جمع بيننا السجن والهرب واللصوصية ، حتى أصبحنا صديقين مخلصين .

٥ ـ وما لمتُه في أمْرِ حزمٍ ونَجْـــدةٍ
ولا لامني في مِرَّتي واحتياليـــا

٦ ـ وقلتُ له ـ إذْ حلَّ يسقي ويَسْتقي ـ
ـ وقد كان ضَوْءُ الصبح لليلِ حاديا ـ :

٧ ـ لعمري لقد لاقتْ رِكابُك مَشْرَباً
ـ لئن هي لَمْ تصبحْ عَلَيْهِنَّ ـ عاليا

عبد المعين الملوحي

● ● ●

ـ للبحث صلة ـ

---

٥ ـ المرّة : الشدة والقوة .

وفي الأبيات الثلاثة يصف تعاونه مع صديقه ، وصفاءَ الأخوة بينهما ، ومعناها واضح .

أشعار اللصوص وأخبارهم

القسم الثاني

الأستاذ عبد المعين الملوحي

في البحث السابق من المجلة جمعت أشعار أربعة لصوص هم :

١ — جحدة بن طريف السعدي .

٢ — لوط الطائي .

٣ — سليمان بن عياش السعدي .

٤ — يعلى الأحول الأزدي .

واليوم أنشر ما استطعت جمعه من دواوين شعراء لصوص خمسة هم :

٥ — يزيد بن الصقيل العقيلي .

٦ — أبو لطيفة العقيلي .

٧ — شظاظ الضبي .

٨ — الهيردان .

٩ — معاوية بن عادية الفزاري .

ومن الملاحظ أن بعض هؤلاء الشعراء قد تابوا عن اللصوصية وأصبحوا من الأتقياء والمجاهدين ، ومات بعضهم شهيداً في سبيل الله .

(٥)

أشعار

يزيدَ بنِ الصَّقيل العُقَيْليّ (*)

(*) ترجمته : لم نعثر له على ترجمة وافية ، وقد ورد ذكره عند سرد الأبيات الثلاثة في الكامل للمبرد ١ : ٧٠ . قال : أبو العباس . قال يزيد بن الصقيل العقيلي وكان يسرق الابل ثم تاب ، وقتل في سبيل الله . ثم ذكر البيتين الأول والثاني وقال : وفي هذا الشعر وأورد البيت الثالث . وفي هذا القول ما يومىء إلى أن القصيدة طويلة وورد البيتان ١ و ٣ في مجموعة المعاني ص ٣ وقال : كان لصاً فتاب .

وورد البيتان ١ و ٢ في لسان العرب (مادة بعر) ورواية البيت الأول :

ألا قل لِرُعيانِ الأباعِرِ أهمِلوا

وذكر أن الأباعر جمع أبعرة ، وأبعرة جمع بعير . وقال عن يزيد : إنه أحد اللصوص المشهورة بالبادية ، وكان قد تاب ، ثم أورد البيتين وقال : وهذا البيت ـ أي البيت الثاني ـ كثيراً ما يتمثل به الناس ولا يعرفون قائله ، وكان سبب توبة يزيد هذا أن عثمان بن عفان وجّه إلى الشام جيشاً غازياً ، وكان يزيد هذا في بعض بوادي الحجاز ، يسرق الشاة والبعير ، وإذا طلب لم يوجد . فلما أبصر الجيش متوجهاً إلى الغزو أخلص التوبة ، وسار معهم .

وورد البيتان ١ و ٢ أيضاً في تاج العروس (مادة بعر) . وليس فيه ذلك التفصيل .

اسمه : ورد اسمه في لسان العرب بكسر الصاد المهملة وتشديد القاف

قـــال (*) :

١ـ ألا قُلْ لأرْبابِ المخَائِضِ أهمِلُوا فقدْ تابَ مِمّا تَعْلَمُونَ يَزِيــدُ
٢ـ وَإنَّ امرأً يَنْجو منَ النَّارِ بَعْدَمَا تَزَوَّدَ مِنْ أعمالِهــا لَسَعِيدُ
٣ـ إذا ما المَنايا أخْطأتْكَ وصادَفَتْ حَمِيمَكَ فاعْلَمْ أنَّها سَتَعُــودُ

المثناة وكسرها (الصقيل) وورد اسمه في مجموعة المعاني : الصُقَيْر : تصغير صقر ورواية لسان العرب أولى .

(١) ورد البيت في لسان العرب :

ألا قل لرعيان الأباعر أهملوا فقد تاب عما تعلمون يزيــد

والمخائض ـ كما جاء في المبرد ـ فإن الناقة إذا لقحت قيل لهـا خلفة ، وللجميع المخاض ، وهذا جمع على غير واحد . وإنما هو بمنزلة امرأة ونساء . ثم جمع الجمع فقال مخائض كقولك في رسالة ورسائل . وقوله : أهملوا . أي اسرحوا إبلكم . والهمل ما كان غير محظور .

(٣) الحميم : الصديق .

تفسير الأبيات :

أبلغ أصحاب الإبل ورعيان الأباعر أن يزيد تاب عن اللصوصية وترك السرقة فاسرحوا بأباعركم حيث شئتم وأنتم آمنون .

لقد تبت عن الذنوب بعد أن كادت تهوي بي إلى النار ، وإن من استطاع أن يتوب وينجو من النار بعد أن عمل لها عمراً طويلاً لسعيد بتوبته ونجاته .

إذا أصاب الموت صاحبك ونجوت أنت فاعلم أنه سيعود إليك ويصيبك كما أصابه .

(٦)

أبو لطيفةَ المقيلي (*)

١ ـ يا ربِّ ! يا ربَّ العِشاء والسَّحَرْ

٢ ـ أقدِرْ لنا اللَّيْلةَ مِنْ خَيْرِ القَدَرْ

٣ ـ قَطْراً وريحاً قَدْرَ ما يَعفو الأثَرْ

(*) لم نعثر له على ترجمة . والأبيات في مجموعة المعاني : ٢١٧ . وذكر عند إيراد اسمه : وكان لصاً .

(١ - ٢ ـ ٣) : يسأل الله ربه أن يلطف به في ليلة سرقته فينزل المطر ويرسل الريح بقدر قليل يسمح له بالسرقة ويكفي لإخفاء أثره .

(٧)

أشعار

شظاظ الضبي

حياته : شِظاظٌ بالكسر ، لص من بني ضبـــة ، كان يقطع الطريق مع مالك بن الريب وأبي حردبة ، أحد بني أثالة من مازن ، وغويث ، أحد بني كعب بن مالك بن حنظلة ، وكان شظاظ ، وهو مولى لبني تميم ، أخبثهم ، وفيهم يقول الراجز(*) .

١ ـ اللهُ نجَّاكِ مِنَ القَصِيمِ

٢ ـ وبَطْنِ فَلْجٍ وبَني تَمِيمِ

٣ ـ ومِنْ أَبي حردبةَ الأثيمِ

فساموا الناس شراً وطلبهم مروان بن الحكم ، وهو عامل معاوية على المدينة فهربوا .

(*) الأبيات في الأغاني ٢٢ : ٣٠٤ ـ ٣٢٤ (بيروت) في ترجمة مالك ابن الريب .

(١) في الأغاني : القضيم وهو تصحيف ، والقصيم ـ في البلدان ـ : موضع معروف يشقه طريق بطن فلج . وورد بطن فلـــج في البيت الثاني . والشاعر يخاطب ناقته .

(٢) بطن فلج : طريق تأخذ من طريق البصرة إلى اليمامة .

(٣) في الأغاني (بني حردبة) وهو تصحيف .

٤ ـ ومالكٍ وسَيفِهِ المسْمُومِ

٥ ـ ومن شظاظَ الأحمرَ الزَّنيمِ

٦ ـ ومن غُوَيْثٍ فاتحِ العُكومِ

(٥) الزنيم : اللئيم المعروف بلؤمه أو شره .

(٦) العكوم ج عكم : العدل أو الحقيبة توضع فيها الثياب ويشد عليها .

وفي الأبيات الستة يعدد أسماء اللصوص وأماكنهم ويشكر الله أنه نجاه هو وناقته منهم .

وذكر صاحب الأغاني قال [١] :

اجتمع مالك بن الريب وأبو حردبة وشظاظ يوماً فقالوا : تعالوا نتحدث بأعجب ما عملناه في سرقاتنا . فقال أبو حردبة : ... ثم قالوا لشظاظ : أخبرنا أنت بأعجب ما أحدثت في لصوصيتك .

فقـــال :

ـ نعم . كان رجل من اهل البصرة له بنت عم ، ذات مال كثير ، وهو وليها ، وكانت له نسوة فخطبها ، فأبت ان تتزوجه ، فحلف الا يزوجها من احد ضراراً لها ، وكان يخطبها رجل غني من اهل البصرة ، فحرصت عليه ، وأبى الآخر ان يزوجها منه ، ثم إن ولي المرأة حج ، حتى إذا كان بالدو ـ على مرحلة من البصرة مات فدفن برابية ، وشيد على قبره ، فتزوجت الرجل الذي كان يخطبها . قال شظاظ : ـ وخرجت رفقة من البصرة ، ومعهم بز ومتاع ، فبصرت بهم وما معهم ، واتبعتهم من البصرة حتى نزلوا ، فلما ناموا أتيتهم وأخذت من متاعهم ، ثم إن القوم أخذوني وضربوني ضرباً شديـــداً وجردوني . وذلك في ليلة قرة ، وسلبوني كل قليل وكثير كان علي ، فتركوني عرياناً ، وتماوت لهم ، وارتحل القوم ، فقلت : كيف أصنع ؟ وذكرت قبر

(١) الأغاني : ٤ : ٣٠٤ ـ ٣٢٤ ـ بيروت ، مع أخبار مالك بن الريب ، ومختار الأغاني لابن منظور ١١ : ٥٧ ـ ٦٤

الرجل فأتيته ، فنزعت لوحه ، ثم احتفرت فيه سرباً فدخلت فيه ، ثم سددت علي باللوح ، وقلت : لعلي الآن أدفأ فأتبعهم . قال : ومر الرجل الذي تزوج بالمرأة في الرفقة ، فمر بالقبر الذي أنا فيه ، فوقف عليه وقال لرفيقه : والله لأنزلن الى قبر فلان . حتى أنظر هل يحمي الآن بُضع فلانة ؟! قال شظاظ : فعرفت صوته ، فقلعت اللوح ، ثم خرجت عليه بالسيف من القبر . وقلت : بلى ، ورب الكعبة لأحمينها ، فوقع الرجل مغشياً عليه ، لا يتحرك ولا يعقل ، فسقط من يده خطام الراحلة ، فأخذت ـ وعهدِ الله ـ بخطامها فجلست عليها ، وعليها كل أداة وثياب ونقد كان معه ، ثم وجهتها قصد مطلع الشمس هارباً من الناس فنجوت بها .

فكنت بعد ذلك أسمعه يحدث الناس بالبصرة ، ويحلف لهم إن الميت الذي كان منعه من تزويج المرأة ، خرج عليه من قبره ، وسلبه وكتفه ، فبقي يومه ، ثم هرب منه ، والناس يعجبون منه ، فعاقلهم يكذبه ، والأحمق منهم يصدقه ، وأنا أعرف القصة فأضحك منهم كالمتعجب .

وحادثة أخرى :

قالوا : فزدنا . . . قال : أنا أزيدكم أعجب من هذا ، وأحمق من هذا الرجل .

إني لأمشي في الطريق أبتغي شيئاً أسرقه . قال فما وجدت شيئاً ، فاذا شجرة ينام تحتها الركبان ، بمكان ليس فيه ظل غيرها ، فاذا أنا برجل يسير على حمار له ، فقلت له : أتسمع ؟ قال : نعم . فقلت : إن المقيل الذي تريد أن تقيله يخسف فيه بالدواب فاحذره . فلم يلتفت إلى قولي . فرمقته حتى إذا نام أقبلت على حماره فاستقته ، حتى إذا برزت به قطعت طرف ذنبه وأذنيه ، وأخذت الحمار فخبأته ، وأبصرته حين استيقظ من نومه ، فقام يطلب الحمار ، ويقفو أثره ، فبينا هو كذلك ، إذ نظر إلى طرف ذنبه وأذنيه ، فقال : لعمري لقد حذرت لو نفعني

شعره :

قال (*) :

الحذر ، واستمر هارباً خوف أن يخسف به ، فأخذت جميع ما بقي من رحله فحملته على الحمار . فألحق بأهلي .

وهنالك قصة أخرى طريفة لشظاظ ، وهو الذي يقال فيه : « ألص من شظاظ » رواها الجاحظ قال[1] :

قال أبو الحسن : كان شظاظ لصاً فأغار على قوم من العرب فاطرد نعمهم ، فساقها ليلته حتى أصبح . فقال رجل من أصحابه : لقد أصبحنا على قصد[2] من طريقنا فقال : إن المحسن معان .

صلبه : وكانت نهاية شظاظ عقوبة له على كلامه لا على سرقاته . صلب الحجاج رجلاً من الشراة بالبصرة ، وراح عشياً ينظر إليه ، فاذا رجل بازائه مقبل عليه بوجهه ، فدنا منه فسمعه يقول المصلوب : طالما ركبت فأعقب[3] . فقال الحجاج : من هذا ؟ فقالوا : هذا شظاظ اللص : قال : لا جرم والله ، ليعقبنك . ثم وقف ، وأمر بالمصلوب فأنزل ، وصلب شظاظاً مكانه .

(*) البيتان في لسان العرب (نقض) و (غير) وفي تهذيب اللغة (شهر) وفي المعاني الكبير : ٥٦٥

(١) البيان والتبيين ٢ : ٣٢٠ - ٣٢١

(٢) القصد : الهدى .

(٣) أعقب : دع مكانك لغيرك ، أو أركب خلفك غيرك .

١ ـ ربَّ عجوزٍ من نُمَيْرٍ شَهْبَرَهْ

٢ ـ عَلَّمْتُها الإنْقاضَ بَعْدَ القَرْقَرَهْ

---

(١) في اللسان : سهبرة ، وفي التهذيب : من الكبر . وفي المعاني : من أناس وعجوز شهبرة وشهوبة . ولا يقال للرجل شهبر ولا شهرب .

(٢) الإنقاض والكتيت : أصوات صغار الإبل ، والقرقرة والهدير : أصوات مسانّ الإبل .

وتذكر المصادر مناسبة البيتين فتقول : اجتاز شظاظ على امرأة من بني نمير، تعقل بعيراً لها ، وتتعوذ من شظاظ ، وكان شظاظ على بكر ، فنزل فسرق بعيرها، وترك هناك بكره ، وقالوا : أراد أنها كانت ذات ابل فأغرت عليها ، ولم أترك لها غير شويهات تنقض بها .

وقال (*) :

١ـ مَنْ مُبْلِغٌ فتيانَ قَوْمي رسالةً ... فلا تَهْلِكُوا فَقْراً على عِرْقِ ناهِقِ

٢ـ فإنَّ بهِ صَيْداً غَزِيراً وهَجْمَةً ... طِوالَ الهَوادي بائنات المَرافِقِ

٣ـ نجائبَ ضَبَّاطٍ يكونُ بُغاؤُهُ ... دعاءً ، وقدْ جاوزْنَ عَرْضَ الشَّقائِقِ

(*) الأبيات في الوحشيات : ٩٣ ، وفي معجم البلدان (عرق ناهق)وقال: وكان لصاً متمالماً .

(١) عرق ناهق (في البلدان) : روى السكري عن أبي سعيد المعلم ، مولى لهم ، قال : كان المرقان عرقا البصرة محميين ، وهما عرق ناهق وعرق ثادق ، لإبل السلطان والهوافي ـ أي الضوال من الإبل ـ وعرق ناهق يحمى لأهل البصرة خاصة ، وذلك أنه لم يكن لذلك الزمان كراء ، وكان من حج إنما يحج على ظهره وملكه . فكان من نوى الحج أصدر إبله إلى ناهق إلى أن يجيء وقت الحج .

في البلدان (من مبلغ الفتيان عني) .

(٢) في الوحشيات عززاً .. وفي البلدان : نجائب لم ينتجن قبل المراهق . الهجمة : القطيع من الابل .. طوال الهوادي : طوال الأعناق . بائنات المرافق : واسعات الخطا .

(٣) في الوحشيات : هيدي . والضباط : من ضبط ، الرجل الحازم الذي يضبط أموره .

ومعنى الأبيات: ينصح شباب قبيلته ألا يموتوا فقراً وأن يمضوا إلى عرق ناهـــق ، فهنالك صيد كثير وإبل سمينة ، كان يملكها رجل حازم يرعاها حق الرعاية ، فأصبح ـ وقد سرقناها وجاوزنابها عرض الشقائق ـ ينادي عليها ويبغيها ، وأين هو منها ؟

(٨)

أشعارٌ

الهَيْرُدَانِ (*)

قال :

١ـ وما لِلْهَيْرُدان ولا عَليٌّ لفيفِ السَّيْفِ إذْ رُهِقَا نَصيرُ

٢ـ سوى شِرْيانةٍ خطَمَتْ بكُلٍّ لها في كَفِّ نازِعها خَطِيرُ

(*) في معجم الشعراء : ٤٦٩ ورد اسمه « الهيردان » وفي معاني الشعر : ١٢٢ « الهيزدان » ولم أر في اللسان مادة (هزد) ورأيت مادة (هرد) وفيها : وهردان ، وهيردان : أسماء ، والهيردان : اللص قتال ، وليس بثبت . وفضلت رواية معاني الشعر .

وأورد المعجم نسبه فقال : الهيردان بن خطار بن حفص بن مجدع بن وابش بن عمير بن عبد شمس بن سعد . ثم قال :

كان لصاً فهرب إلى المهلب في خراسان وقال : الأبيات الثلاثة في المقطوعة الأولى .

(١) في معجم الشعراء : علي الذي ذكره هو صاحب له ، وكان لصاً أيضاً . وفي اللسان (لفف) فلان لفيف فلان أي صديقه ـ وربما كان صاحبه يلقب « لفيف السيف » أي صديق السيف .

(٢) في اللسان (شري) الشَّريان والشِّريان ـ بفتح الشين وكسرها ـ شجر من عضاه الجبال يعمل منه القسي ، واحدته شريانة ، وقيل هو السدر. وفي (خطم) خطم القوس بالوتر يخطمها ... علقه عليها وفي (خطر) الخطير : الاهتزاز .

٣ـ إذا طَرَحَتْ وراءَ القَوْمِ سَهْماً مَضى صَرَداً وأتْبَعَهُ البَصيرُ

وقال وقد نفرت ناقته عند باب المهلب (*) :

١ ـ لحاكِ اللهُ يا شَرَّ المطايا أمِنْ بابِ المُهَلَّبِ تَنْفِرينا

٢ ـ فلولا أنني رَجُلٌ طَريدٌ لكُسْتِ على ثلاثٍ تَنْعَبينا

ويكون معنى البيت : ليس لنا ما يحمينا وينصرنا سوى هذه القوس المصنوعة من الشريان ، إذا علقنا بها الوتر اهتزت بكف من يرمي بها .

(٣) في معجم الشعراء : سهم ، وهو تصحيف واضح . أو خطأ في النسخ والصحيح سهما مفعول به لطرحت .

الصرد : في شرح المعجم : الذي يخرج من الرمية ، ينفذ إلى الجانب الآخر .

وبذلك يكون معنى البيت : إذا رمت هذه القوس سهماً أصاب العدو ثم خرج منه فرآه من يتبعه نظره .

(*) المصدر نفسه .

(٢) في معجم الشعراء : على ثلاثة وهو خطأ يكسر البيت ، والمقصود ثلاث قوائم ، وفيه : وتعتبينا : من العتاب وصححنا كما ترى فجعلناه تنعبينا . وفي اللسان (نعب) نعب الغراب ينعب ونعيب صاح وصوت ، وفي اللسان (كوس) : المشي على رجل واحدة ومن ذوات الأربع على ثلاث قوائم .

ومعنى البيتين : يلوم ناقته على نفورها من باب المهلب ، وقد جاءه يطلب خيره ، ولولا أنه طريد فقير لقطع قائمة من قوائمها الأربع فظلت تمشي على ثلاث قوائم وهي تصيح وتنعب .

وقال (*) :

١ـ جزى العذراء عنَّا اللهُ خيراً فقد أغنت عن الحبل الخذيمِ

٢ـ إذا نشرت ذوائبها بكوراً رمت بالوفر في نحر العديمِ

(*) البيتان في معاني الشعر ١٢٢-١٢٣ وقال الأشناندانى : أخبرنا ابن دريد قال : وأنشدنا أبو عثمان للهيردان أو غيره من الملاس ـ اللصوص ـ . والشرح له بعد ذلك .

(١) العذراء : يعني الجوزاء . وقال قوم : العذراء السنبلة . وإنما أراد بارح[1] الجوزاء . يقول : هبت البوارح فطرحت التمر فلقطه الناس فأغناهم أن يحمل الرجل حبلاً فيدور في عشيرته ، فيسترفد الشاة والبعير .

والحبل الخذيم : المتقطع . يحمل [الرجل] حبلاً ويدور في عشيرته فربما أعطي شاة أو ناقة .

(٢) قوله : نشرت ذوائبها يعني الريح ، وذوائبها : غبارها رمت بالوفر : يعني بالغنى .

يقول : يستغني العديم[2] بما تطرحه هذه الريح من التمر .

---

(١) البارح : الريح الحارة في الصيف خاصة ، وقيل : هي الرياح الشدائد التي تحمل التراب في شدة الهبوب .

(٢) العديم : الفقير .

(٩)

معاويةُ بنُ عاديةَ الفَزاريّ (*)

١ - أيا واليَيْ أهلِ المدينةِ رفِّعا ... لنا غُرَفاً فوقَ البيوتِ تَرُوقُ

٢ - لكيما نرى ناراً يَشُبُّ وَقودَها ... بجزمِ الرَّحا أيدٍ هُناكَ صَديقُ

٣ - تُؤرِّثُها أمُّ البنينَ لِطارقٍ ... عَشيَّ السُّرى بعدَ المنامِ طَروقِ

٤ - يقولُ بَريٌّ - وهو مُبْدٍ صَبابةً - : ... ألا إنَّ إشرافَ البقاعِ يَشُوقُ

٥ - عَسى مِنْ صدورِ العيسِ تنفخُ في البُرى ... طوالعُ مِنْ حَبْسٍ وأنتَ طَليقُ

(*) لم نعثر له على ترجمة والأبيات في معجم البلدان (رحا) قال: وقال معاوية بن عادية الفزاري ، وهو لص حبس في المدينة على إبل اطردها .

(٢) الرحا - في معجم البلدان - جبل بين كاظمة والسيدان عن يمين الطريق من اليمامة إلى البصرة .

(٣) أم البنين يقصد زوجه . وطروق : إما صفة لطارق فتكون مكسورة وفي البيت إقواء ، واما خبر لمبتدأ محذوف ، تقديره : هو عشي السري طروق ، فهي مرفوعة . والأول أقرب .

(٤) بري : لعله اسم شخص أو لعله هو البري أي البريء ، يدفع التهمة عن نفسه .

(٥) العيس : الابل . البرى : حلق في أنف البعير . يرجو أن يجد نفسه طليقاً من سجنه على ظهر بعير يعود به الى وطنه .

أشعار اللصوص وأخبارهم

القسم الرابع (*)

الأستاذ عبد المعين الملوحي

قدمنا في الأعداد السابقة من المجلة أشعار عشرة لصوص وأخبارهم .

ونقدم في هذا العدد أشعار ثلاثة آخرين هم :

١١ — أبو النشناش النهشلي

١٢ — وبرة بن الجحدر المعني

١٣ — سارية بن زنيم الدؤلي

[١١]

أبو النَّشْنَاشِ النَّهْشَلِيُّ

أَخبــاره وأَشعاره

(*) لم يردني حتى الآن مستدرك على الأبحاث السابقة ، ومازلت أرجو أن أتلقى كل ملاحظة لأستطيع تدارك الأخطاء وسد النقائص ، وفاء لتراثنا العربي.

ترجمتــه :

هو أبو النشناش النهشلي التميمي ، من لصوص العرب كان يعترض القوافل في شذاذ من العرب بين الحجاز والشام . وكان في عصر مروان بن الحكم . لايعرف اسمه ، أما كنيته ففيها قولان :

١ – ابن النشناش ، ونقله الزبيدي في شرح القاموس .

٢ – أبو النشناش ، وأثبته التبريزي في شرح الحماسة عن أبي العلاء .

قال محقق الأصمعيات ، وأثبت كنيته أبا النشناش : « وما أثبتنا هو الثابت في أصل الأصمعيات ، وهو الذي أثبته ابن جني في المبهج ص ٢٦ قال : أخبرنا أبو سهل أحمد بن محمد القطان عن أبي سعيد الحسن بن الحسين السكري قال : كان الأصمعي يقول : هـذا أبو النشناش وأنشد البيت الذي لـه :

« سرت بأبي النشناش فيها ركائبه »

أخبـاره :

جاء في الأغاني ١٢ : ١٧١ (ط . دار الكتب) : أخبرني علي بن سليمان الأخفش ، قال : حدثنا أبو سعيد السكري عن محمد بن حبيب قال :

كان أبو النشناش من متلاص بني تميم ، وكان يعترض القوافل في شذاذ من العرب بين طريق الحجاز والشام فيجتاحها . فظفر به بعض عمال مروان فحبسه وقيده مدة ، ثم أمكنه الهرب في وقت غرة فهرب ، فمر بغراب على بانة ينتف ريشه وينعب ، فجزع من ذلك ؛ ثم مر بحي من لهب فقال لهم : رجل كان في بلاء وشر وحبس وضيق فنجا من ذلك ، ثم نظر عن يمينه فلم ير شيئاً ، ونظر عن يساره فرأى غراباً على شجرة بان ينتف ريشه وينعب . فقال له اللهبي : إن صدقت الطير يعاد إلى حبسه

وقيده ، ويطول ذلك به ، ويقتل ويصلب . فقال له : بفيك الحجر . قال : لا بل بفيك . وأنشأ يقول :

قال أبو النشناش * :

[١]

١ ـ إذ المَرْءُ لَمْ يَسْرَحْ سَواماً ولم يُرِح
سَواماً ، ولَمْ يَبْسُطْ لهَ الوجهَ صاحبُهْ

* تخريج المقطوعة :

اعتمدنا في تخريج المقطوعة على الكتب الآتية :

١ ـ مجموعة المعاني : ١٢٨ ٢ ـ عيون الأخبار ١ : ٢٣٧

٣ ـ الحماسة : رقم ١٠٣ ، ١ : ٣١٧ ـ ٣٢٠ ٤ ـ الأغاني : ١٢ : ١٧١ (دار الكتب) ٥ ـ الأصمعيات : رقم ٣٢ ص ١١٨ . تحقيق شاكر .

وآثرنا الرواية القريبة إلى روح الصعلكة ، وتسلسل المعاني قدر الإمكان .

(١) في الحماسة وعيون الأخبار والأصمعيات : «ولم تعطف عليه أقاربه» وفضلت رواية الأغاني ومجموعة المعاني وأثبتها لأن وجدت فيها أنفة ليست في الرواية الأخرى : عطف الأقارب على اللص .

الألفاظ : سرحت الابل : رعت . وسرحها الراعي : أرعاها . السوام : الإبل الراعية .

٢ ـ فَلَلْمَوتُ خَيرٌ للفتىٰ مِنْ حَيـــاتِه
فَقـــيراً ومن مولىً تَدِبُّ عقـــارِبُهْ

٣ ـ ولم أَرَ مِثلَ الفَقْرِ ضـــاجَعَهُ الفتىٰ
ولا كَســوادِ اللَّيـــلِ أَخْفَقَ طـــالبُهْ

٤ ـ فَعِشْ مُعْـذِراً أو مُتْ كَرِيماً فإنَّني
أرىٰ المَوتَ لايَنجو مِنَ المَوْتِ هَـــارِبُهْ

---

(٢) في مجموعة المعاني ، والأغاني : ومن مولى تعاف مشاربه . وأثبتنا رواية الحماسة وعيون الأخبار ، والأصمعيات .

الألفاظ : تدب عقاربه : يلقاك بالأذى والسوء . والمولى : ابن العم ؛ والصديق . والبيتان متصلان .

المعنى : إذا لم تكن ذا مالٍ ينفعك ويسر صاحبك فموتك خير لك من الفقر ومن أذى الأقارب وطلب معروف الناس .

(٣) في مجموعة المعاني : صاحبه ، وفي الأصمعيات : مثل الهم .

(٤) في المجموعة ، والأغاني : أرى الموت لايبقي على من يطالبه .

الألفاظ : معذراً : من أعذر أي قدم عذره وأبداه .

المعنى : عش طالباً للرزق ، فإن لم تنجح فقد قدمت عذرك ، وإن مت وأنت كريم فما من المنايا بد .

٥ ـ ولو كانَ شيءٌ ناجياً من مَنِيَّةٍ
لكانَ أُثَيْرٌ يومَ جاءَتْ كتائِبُهْ

٦ ـ وسائلةٍ : أينَ الرَّحيلُ ؟ وسائلٍ
ومَنْ يَسْألُ الصُّعلوكَ أَيْنَ مذاهِبُهْ ؟ !

٧ ـ مذاهبُهُ أنَّ الفِجاجَ عَريضَةٌ
إذا ضَنَّ عنهُ بالنَّوالِ أقارِبُهْ

---

(٥) في الأصمعيات. وجاء في الشرح: أثير بضم الهمزة، الظاهر أنه أثير بن عمرو السكوني، الطبيب الذي دعي لعلاج علي بن أبي طالب حين ضربه ابن ملجم، بعد أن جمع الأطباء، وكان أبصرهم بالطب وإليه تنسب صحراء أثير بالكوفة. وانظر خبره في معجم البلدان ١ : ١١١ وذلك ما قاله الأستاذ أحمد محمد شاكر، ولكن الكلمة التي بعد ذلك : يوم جاءت كتائبه، تشبه أن تكون وصفاً لملك أو لصاحب جيوش.

(٦) في الأغاني : أين ارتحالي. وفي عيون الأخبار والحماسة : وسائلة بالغيب عني وسائل.

(٧) تفرد به صاحب الأغاني.

والأبيات ظاهرة المعنى.

٨ ـ ودَاوِيَّةٍ يَهْماءَ يُخْشَىٰ بهـا الرَّدىٰ
سَرَتْ بأَبِي النَّشْناسِ فيهـا رَكائِبُـهْ

٩ ـ لِيُدْرِكَ ثَأْراً أو لِيُـدْرِكَ مَغْنَماً
جَزيلاً ، وهذا الدَّهْرُ جَـمٌّ عَجائِبُهْ

[٢]

وقـال * :

٨ – في الحماسة : ونائية الأرجاء ، طامسة الصوى .

وفي عيون الأخبار : وطامسة الأعلام ، مائلة الصوى .

في الأغاني : ودوية قفر يحار بها القطا .

الألفاظ : الداويَّة والداوية : بتشديد الياء وتخفيفها : المفازة البعيدة الأطراف . الهيماء : الفلاة التي لاماء فيها ولا علم فيها ولا يهتدى لطرقها .

٩ في الأغاني ليدرك ثأراً أو ليكسب مغنماً ألا إن هـذا الدهر

ومعنى البيتين : رب قفر ضائع المعالم يهلك سالكه قطعتـه لإدراك ثاري من عدو أو لكسب رزقي ، وما أعجب الدهر يقذفني من مكان إلى مكان .

(*) البيتان في الأغاني ١١ : ١٧٠ « دار الكتب » ، ويظهر أنـه قالهما وهو في الحبس ينتظر مصيره .

كَأَنْ لَمْ تَرَيْ قَبلي أَسِــيراً مُكَبَّلاً
ولا رَجُــلاً يُرمى بـــه الرَّجوانِ

كَأَنِّي جــوادٌ ضَمَّهُ القَيْــدُ بعدَما
جَـرى ســابقاً في حَلْبَـةٍ ورِهانِ

[١٢]



وَبْـرَةُ بنُ الجَحْدَرِ المَعْنِيُّ

أخبــاره وأشــعاره

[١]

قــال * :

١ ـ نَعَبَ الغُرابُ ولَيْتَــهُ لَمْ يَنْعَبِ
بالبَـيْنِ مِنْ سَــلْمىٰ وأُمِّ الحَـوْشَـبِ

(*) لم نعثر له على ترجمة ، والبيتان في الشعر والشعراء ٧٤ وقال : وله (لعمرو بن المُسَبِّح الطائي المشهور بالرماية) يقول الآخر . وفي حاشية الكتاب هو وبرة بن الجحدر المعني من بني دغش ـ كما في الطبري ـ ولم أجده فيه .

٢ ـ لَيْتَ الغُرابَ رَمىٰ حَماطَةَ قَلْبِهِ
عَمْروٌ بِأَسْهُمِهِ الَّتي لَمْ تُلْغَبِ

[٢]

وقـال * :

(٢) حماطة القلب : سواده . لم تُلْغَبْ : بالبناء للمجهول . يقال : « ألغب السهم » أي جعل ريشه لُغاباً ، والسهم اللغاب بضم اللام : الفاسد ، والبيت في اللسان ٢ : ٢٣٩ و ٩ : ١٤٦ غير منسوب .

الألفاظ : الرجوان : مثنى الرجا . ناحية كل شيء . ويقصد جدران السجن .

المعنى : يتحسر على أيام حريته ، يوم كان كالجواد يسبق الخيل في حلبات الرهان ، فأصبح مقيداً أسيراً تتقاذفه جدران السجن ولكنه ليس أول أسير تثقله الكبول .

(*) في المعاني الكبير : ٥٩٤ ، وقال الشاعر « وهو وبرة : لص معروف » واللسان « حمض » وقال : فأما ماأنشده ابن الأعرابي من قول وبرة وهو لص معروف ، يصف قوماً ، وأورد البيت ...

١ ـ على رُؤُوسِـهِمُ حُمّاضُ مَحْنِيَةٍ
وفي صُدورِهِمُ جَمْـرُ الغَضا يَقِـدُ

[١٣]

سارِيَةُ بنُ زُنَيْمٍ الدُّؤَلِيُّ (*)

أخبـاره وأشـعاره

حياته : سارية بن زنيم بن عبد الله بن جابر الدؤلي في كنانة ...

ذكر الواقدي وسيف بن عمر أنه كان خليعاً في الجاهلية أي لصاً

---

١ ـ قال ابن قتيبة : ذكر مشايخ يشهدون ، ورؤوسهم مخضوبة بالحناء . فشبهها بالحماض ، وهو أحمر ، وله ثمر أشكل إلى الحمرة .

وفي اللسان (بعد أن أورد البيت) : فمعنى ذلك أن رؤوسهم كالحماض في حمرة شعورهم ، وأن لحاهم مخضوبة .كجمر الغضا ، وجعلها في صدورهم لعظمها ، حتى كأنها تضرب إلى صدورهم . وعندي أنـه إنما عنى قول العرب في الأعداء : صهب السبال ، وإنما كنى عن الأعداء بذلك ، لأن الروم أعداء العرب ، وهم كذلك ، فوصف به الأعداء . وإن لم يكونوا روماً . الأزهري : الحُمّاض : بقلة برية تنبت أيام الربيع في مسايل الماء ، ولها ثمرة حمراء .

كثير الغارة ، وأنه كان يسبق الفرس عدواً على رجليه ، ثم أسلم وحسن إسلامه ، وقال العسكري روى عن النبي ﷺ ولم يلقه ، وذكره ابن حيان في التابعين ، وفي ترجمة أسيد بن أبي إياس بن زنيم مايشعر بأن له صحبة ، وقال ابن عساكر : له صحبة .

وذكره الطبري في تاريخه ثلاث مرات : أولاها أن عمر بن الخطاب دفع لواء فسا ودرابجَرْدَ إلى سارية بن زنيم عند فتح فارس ، وثانيتها أن سارية خرج مع أهل البصرة الذين وجهوا إلى فارس أمراء على فارس ، وذكره المرة الثالثة في إسهاب في فتح فسا ودرابجرْدَ . قال الطبري :

وقصد سارية بن زنيم فسا ودابجَرْدَ ، حتى انتهى إلى عسكرهم ، فنزل عليهم وحاصرهم ماشاء الله ، ثم إنهم استمدوا ، فتجمعوا وتجمعت إليهم أكراد فارس . فدهم المسلمين أمر عظيم ، وجمع كثير ، فرأى عمر في تلك الليلة فيما يرى النائم معركتهم وعدوهم في ساعة من النهار ، فنادى من الغد : الصلاة جامعة ! حتى إذا كان في الساعة التي رأى فيها مارأى خرج إليهم ، وكان أريتَهُمْ ، والمسلمون بصحراء ، إن أقاموا فيها أحيط بهم ، وإن أرزوا (١) إلى جبل من خلفهم لم يؤتوا إلا من وجه واحد . ثم قام فقال :

(*) مصادر الترجمة والشعر : الطبري ٤ : ٩٤ و ١٧٤ و ١٧٨ — ١٧٩ الإصابة : الترجمة ٣٠٣٤ وذكر في ترجمة أسيد بن أبي إياس بن زنيم ، وفي ترجمة ذباب بن فاتك والحماسة الشجرية ٢٤٤ ، وفي المصادر التي أشارت إليها الإصابة في ترجمته .

(١) أرزوا : انحازوا ولجؤوا .

يأيها الناس ! إني رأيت هذين الجمعين ـ وأخبر بحالهما ـ ثم قال : ياسارية الجبلَ ، الجبلَ ! ثم أقبل عليهم وقال : إن لله جنوداً ، ولعل بعضها أن يبلغهم . ولما كانت تلك الساعة من ذلك اليوم أجمع سارية والمسلمون على الإسناد إلى الجبل ، ففعلوا وقاتلوا القوم من وجه واحد ، فهزمهم الله لهم ، وكتبوا بذلك إلى عمر واستيلائهم على البلد ودعاء أهله وتسكينهم .

ثم ذكر الخبر في رواية أخرى قال :

كان عمر قد بعث سارية بن زنيم الدئلي إلى فسا ودرابجرد فحاصرهم ثم إنهم تداعوا فأصحروا له ، وكثروه فأتوه من كل جانب ، فقال عمر ، وهو يخطب في يوم جمعة : ياسارية بن زنيم ، الجبلَ الجبلَ ! ولما كان ذلك اليوم وإلى جنب المسلمين جبل ، إن لجؤوا إليه لم يؤتوا إلا من وجه واحد ، فلجؤوا إلى الجبل ، ثم قاتلوهم فهزموهم ، فأصاب مغانمهم ، وأصاب في المغانم سفطاً فيه جوهر ، فاستوهبه المسلمين لعمر ، فوهبوه له ، فبعث به مع رجل وبالفتح .

وكان الرسل والوفد يُجازون وتقضى لهم حوائجهم . فقال له سارية : استقرض ما تبلغُ به وما تُخلّفه لأهلك على جائزتك . فقدم الرجل البصرةَ ، ففعل ، ثم خرج فقدم على عمر ... ويمضي الطبري في روايته عن غضب عمر حين أخبره بقصة السفط ورد الرجل محروماً ثم يقول :

وقد كان سأله أهل المدينة عن سارية ، وعن الفتح ، وهل سمعوا شيئاً يوم الوقعة فقال : نعم سمعنا : « ياسارية ، الجبل » وقد كدنا نهلك ، فلجأنا إليه ففتح الله علينا ...

وفي الاصابة روايات كثيرة تتحدث عن الموضوع نفسه ، وجاء في

آخرها ، وقال خليفة : افتتح سارية أصبهان صلحاً وعنوة فيما يقال .

وتوفي سارية سنة ٣٠ هـ .

رحم الله سارية ورضي عنه ، لقد كان من الفئة التي صاغها الاسلام صياغة إنسانية مثالية جديدة ، فاستبدلت بالظلام النور ، وبالضلالة الهدى .

[١]

شعره :

قال سارية بن زنيم الدؤلي يعنف المشركين ويحرضهم على علي عليه السلام (*) .

١ ـ في كُلِّ مَجْمَعِ غَايَةٍ أَخْزَاكُمُ
جَذَعٌ أَبَرَّ على المَذاكِي القُرَّحِ

٢ ـ لِلّهِ دَرُّكُمُ ! أَلَمَّا تَسْتَحُوا ؟
قَدْ يَأْنَفُ الضَّيْمَ الكَرِيمُ وَيَسْتَحِي

(*) الأبيات في الحماسة الشجرية (تحقيقنا) ص ٢٤٤

١ ـ الجذع : الشاب . المذاكي : التي أتى عليها بعد قروحها سنة أو سنتان ، والقارح هو الذي كملت أسنانه . والمعنى : لقد أخزى الشاب الفتي الكهول والشيوخ .

٣ ـ أَيْنَ الكُهُولُ ؟ وأَيْنَ كُلُّ دِعامةٍ
في المُضْلِعَاتِ ؟ وأَيْنَ زَيْنُ الأَبْطَحِ ؟

[٢]

وقال معتذراً إلى النبي ﷺ وكان بلغه أنه هجاه فتوعده * :

١ ـ تَعَلَّمْ رَسُولَ اللهِ أَنَّكَ قَادِرٌ
على كُلِّ حَيٍّ مِنْ تِهامٍ ومُنْجِدِ

٢ ـ تَعَلَّمْ رَسُولَ اللهِ أَنَّكَ مُدْرِكي
وأَنَّ وَعِيداً مِنْكَ كالأَخْذِ باليَدِ

٣ ـ ويروى المضلات بدل المضلعات ، والمضلعات ج مضلعة أي الأمور الثقيلة أو القوية الشديدة . ودعامة القوم : سيدهم .

(*) وردت الأبيات في الاصابة في ترجمة سارية بن زنيم رقم ٣٠٣٤ وقال : وقد تقدم في ترجمة أسيد بن أبي إياس أن هذه الأبيات له ، والله أعلم . وتقدم أيضاً بعض هذه الأبيات في ترجمة أنس بن زنيم ... وجزم عمر بن شبة بأن البيت ١١ لأنس .

١ ـ تعلم : بمعنى اعلم .

٢ ـ في الاصابة : بالأخذ باليد .

٣ ـ تَعَلَّمْ بأَنْ الرَّكْبَ إلا عُوَيْمِراً
هُمُ الكاذبونَ المُخْلِفو كُلِّ مَوْعِدِ

٤ ـ وَنُبِّي رَسُولُ اللهِ أَنِّيَ هَجَوْتُهُ
فَلا رَفَعَتْ سَوْطِي إليَّ إذَنْ يَدي

٥ ـ سِوى أَنَّني قَدْ قُلْتُ وَيْلُ اُمِّ فِتْيَةٍ
أُصيبوا بِنَحْسٍ لا يُطاقُ وأَسْعُدِ

٦ ـ أَصابَهُمُ مَنْ لَمْ يَكُنْ لِدِمائِهِمْ
كِفاءً فَعَزَّتْ عَوْلَتي وتَجَلُّدي

٧ ـ ذؤيبٌ وكُلْثُومٌ وسُلْمى تَتابعوا
أُولئكَ إنْ لا تَدْمَعِ العَيْنُ أَكْمَدِ

٨ ـ على أَنَّ سُلْمى ليسَ فيها كَمِثْلِهِ
وأُخْوَتِهِ ، وهَلْ مُلوكٌ كَأَعْبُدِ ؟

---

٤ ـ الشطر الثاني مثل الشطر الثاني في بيت النابغة « الديوان ٢٠ » :

ما إن نديت بشيء أنت تكرهه إذاً فلا رفعت سوطي إلى يدي

والظاهر أن هذا المعنى مثل متداول .

٦ ـ في الإصابة : كفؤا ، وهو تصحيف .

٩ ـ وإنِّيَ لا عِرْضاً خَرَقْتُ ولا دَماً
هَرَقْتُ فَذَكِّرْ عَالِمَ الحقِّ واْقصُدِ

١٠ ـ أأَنْتَ الذي تَهْدي مَعَدّاً لدِينها ؟
بل اللهُ يَهْديها وقالَ لك : اْشْهَدِ

١١ ـ فما حَمَلَتْ مِنْ ناقةٍ فوقَ رَحْلِها
أَبَرَّ وأَوْفَى ذِمَّةً مِنْ مُحَمَّدِ

عبد المعين الملوحي

* * *

ـ للبحث صلة ـ

١١ـ ورد في الإصابة : قال المرزباني : أصدق بيت قالته العرب هذا البيت.

ملاحظة : نلاحظ خلو أشعار زنيم من ذكر اللصوصية ، ولعل هذه الأشعار قد أصابها النسيان أو التناسي .

أشعار اللصوص وأخبارهم

القسم السادس

بقلم : عبد المعين الملوحي

[١٦]
الأُحَيْمِرُ السَّعْدِيُّ

مصادر شعره وأخباره

١ ـ المصادر القديمة

تناولت مصادر كثيرة حياة الأحيمر السعدي وشعره ولكن نصيب شعره كان قليلاً ، فقد كررت أكثر المصادر قصائد معينة ، بل أبياتاً معينة من هذه القصائد وأشهر هذه المصادر :

الوحشيات	ص ٣٤
الشعر والشعراء	٧٨٨
عيون الأخبار	١ : ٢٣٧
المؤتلف والمختلف	٤٣
سمط اللآلىء	١٩٦
معجم البلدان	دورق ـ جوف ـ الأبرشية ـ كرمان
البيان والتبيين	٣ : ٢٠٠ ـ ٢٠١
البيان والتبيين	٤ : ٥٣
الحيوان	١ : ١٣٣
الحيوان	٣ : ٥٢
المعاني الكبير	٩٥ ـ ٩٦
الأمالي	١ : ٤٨

الكامل	١ : ٢٢
العقد الفريد	١ : ١١٧
العقد الفريد	٦ : ٢٣٨
مجموعة المعاني	٢١٧
الزهرة	٢ : ٣٥٧
اللسان	١١ : ١١٧
اللسان	١٣ : ٣٢٩

وربما كانت هنالك مصادر أخرى لا أعرفها .

٢ ـ المصادر الحديثة

الشعراء الصعاليك في العصر الأموي حسين عطوان
في صفحات متعددة وخاصة ص ٤٦ ، ٥٧ ، ٧٩ ، ٨٤ ، ١١٤، ١٣٦

ترجمته

اختلفت المصادر في تحديد عصر الأخيَر السعدي اختلافاً كبيراً جداً .

١ ـ جاء في العقد الفريد : ١ : ١١٧ تحقيق أحمد أمين
الأخيَر السعدي :

ومن فرسان العرب في الجاهلية عنترة الفوارس ، وعتيبة بن الحارث بن شهاب ، وأبو براء عامر بن مالك ملاعب الأسنة ، وزيد الخيل ، وبسطام بن قيس ، والأخيَر السعدي ، وعامر بن الطفيل وعمرو بن ود ، وعمرو بن معد يكرب .

٢ ـ أما ابن قتيبة في الشعر والشعراء ص ٧٦١ ـ ٧٦٣
فيجزم أنه « متأخر وأن شيوخه رأوا الأخيَر » قال :
« وهو متأخر ، وقد رآه شيوخنا » .

٣ ـ وفي سمط اللآلى ١٩٥ ـ ١٩٦

« وهو الأحيمر . . . من شعراء الدولتين »

٤ ـ ويرجح الأستاذ شاكر في هامش الوحشيات رقم ٤٤ ص : ٣٤ أنه عباسي فيقول :

« وقد عده البكري في اللآلى من شعراء الدولتين والراجح أنه عباسي . . . . »

٥ ـ وفي معجم البلدان ـ مادة دورق ـ ما يأتي :

« وطلبه (الاحيمر) سليمان بن علي ، وكان أميراً على البصرة فأهدر دمه فهرب . . . . »

٦ ـ ونعود إلى الطبري فنرى أن سليمان بن علي ـ وهو عم أبي العباس السفاح ـ تولى البصرة عام ١٣٢ هـ .
جاء في أخبار سنة ١٣٣ هـ ج ٧ ص ٤٥٩
تحقيق إبراهيم :
« فمن ذلك ماكان من توجيه أبي العباس عمه سليمان بن علي والياً على البصرة وأعمالها . . . » وورد في أخبار سنة ١٣٥ ج ٧ ص ٤٦٧ :
« وحجّ بالناس في هذه السنة سليمان بن علي ، وهو على البصرة وأعمالها . »
ويورد الطبري خبر عزل سليمان بن علي في أخبار سنة ١٣٩ ج ٧ ص٥٠٠ :
« وفيها عزل سليمان بن علي عن ولاية البصرة وعما كان إليه من أعمالها ، وقد قيل : إنه عزل عن ذلك في سنة ١٤٠ . »

من هذه الآراء المختلفة في تحديد عصر الأحيمر السعدي يبدو لنا أن أكثر الآراء تميل إلى اعتباره من شعراء الدولتين الأموية والعباسية ونحن نرجح أن يكون من شعراء الدولتين ، وأنه عاش فترة من عمره في العهد الأموي ، ثم عاش فترة أخرى في مطلع العهد العباسي ، وشعره يدل على أنه عاش في كثير من البلاد التي افتتحها العرب بعد الإسلام ولاسيما في فارس والعراق وخوزستان .

ويبدو أن الذي دفع الأستاذ (شاكراً) إلى ترجيح أنه عباسي ذكر ولاية سليمان بن علي وهرب الاحيمر منه ، ولكن سليمان بن علي كان من أوائل ولاة بني العباس ومطاردته للأحيمر في ولايته دليل على أن الأحيمر كان قد بلغ سن الرجال أو الشيوخ .

نسبه

تجمع مصادر ترجمة الأحيمر السعدي أنه من بني سعد ثم من بني تميم إلا المؤتلف فقد جاء فيه :

« ليس بمرفوع النسب عندي إلى سعد بن زيد مناة بن تميم . »

والإجماع أولى بالاتباع من رأي مفرد .

اسمه

جاء في اللآلي :

« هو الأحيمر بن فلان بن الحارث بن يزيد السعدي » .

وأغلب ظني أن « فلان » هذه كناية عن أبيه ، وليست اسم أبيه الحقيقي . جاء في اللسان مادة (فلن) : فلان وفلانة كناية عن أسماء الآدميين . والفلان والفلانة كناية عن غير الآدميين . . . الليث : إذا سمي به إنسان لم يحسن فيه الألف واللام . »

أما جده ، فقد ورد ذكره في البيان والتبيين عند الجاحظ .

٣ : ٢٠٠ ـ ٢٠١ وجاء فيه :

ومن قديم الشعر قول الحارث بن يزيد ، وهو جد الأحيمر اللص السعدي :

لا لا أعقُّ ولا أحوبُ ولا أغيرُ على مُضَرْ[1]

لكنما غزوي إذا ضجَّ المَطيُّ من الدَّبَرْ

(١) أحوب من الحوْب وهو الإثم ، المصدر بفتح الحاء والاسم بضمها والمطي : جمع مطية . والدبر بالتحريك جمع دبرة ، وهي قرحة الدابة . والمراد اشتد ألمه .

وأنشد الجاحظ كذلك البيتين في الحيوان : ١ ـ ١٣٣ وعقب بقوله : فخر بالغزو في ذلك الزمان وعاد فأنشدهما كذلك في ٣ : ٧٧ و ٥ : ٣٢ .

أخباره

رغم وفرة المصادر التي تحدثت عن الأحيمر السعدي فإن أخباره قليلة جداً فهي لاتتحدث عن ولادته ولاحياته ، ولاأهله وأولاده ، وتقتصر على قولها في غالب الأحيان إنه شاعر لص .

ومع ذلك فإن بعض هذه الأخبار وما يرفدها من شعره تحدد لنا إقامته في العراق أولاً ثم في فارس ، وهربه إلى وبار وإقامته قليلاً في الشام واليمن

قال الأحيمر يصف إقامته حزيناً في العراق وإقامته مسروراً في الشام :

لئنْ طـــالَ ليلي بـــالعراق لربَّما
أتى لي لـيـــلٌ بـالشـــأمِ ، قصيرُ

وقال يذكر إقامته في فارس :

ومــــا زالتِ الأيــــامُ حتى رأيتَني
بـــــــدورق ملقىً بينهُنَّ ادورُ[١]

أما خبر فراره إلى الصحراء وتجاوزه نخل وبار فقد ورد على لسان الأحيمر نفسه في مصادر كثيرة منها الشعر والشعراء وعيون الأخبار والحيوان والعقد الفريد في صورة واحدة تقريباً .

قال الأحيمر السعدي :

---

(١) في معجم البلدان : دورق : بلد بخوزستان ، وهو قصبة كورة (سرق) يقال لها دورق الفرس .

. كنت ممن خلعني قومي ، وأطلَّ السلطان دمي ، وهربت وترددت في البوادي حتى ظننت أني قد جزت نخل وبار[1] أوقد قربت منها ، وذلك لأني كنت أرى في رجع الظباء النوى ، وصرت إلى مواضع لم يصل أحد إليها قط قبلي وكنت أغشى الظباء ـ وفي رواية أخرى الذئاب ـ وغيرها من بهائم الوحش فلا تنفر مني ، لأنها لم تر غيري قط وكنت آخذ منها لطعامي ماشئت ـ وفي رواية وكنت أمشي إلى الظبي السمين فآخذه ـ إلا النعام فاني لم أره قط إلا شارداً ـ وفي رواية نافراً ـ فزعاً .

ولعل هذه الصحراء في هذه الرحلة البعيدة هي التي أوحت إليه بيته المشهور[2] :

عوى الذئبُ فاستأنستُ بالذئب إذْعوى
وصَوَّتَ إنسانٌ فكدتُ أطيرُ

ولا تذكر لنا المصادر كذلك خبر موته ومكانه وزمانه .

ولعله تاب في آخر حياته وترك اللصوصية وهاجم إخوانه اللصوص القدماء ، وإن ظل يحن إلى شبابه وغزواته ؛ قال[3] :

قل للصوصِ بني اللخناءِ يحتسبوا
بزَّ العراق وينسوا طُرفةَ اليمنِ
ويتركوا الخَزَّ والديباجَ تلبَسُه
بيضُ الموالي ذوو الأعناقِ والعكنِ

---

(١) في معجم البلدان : وبار مبني مثل قطام وحذام . . . وهي مابين الشّحر إلى صنعاء أرض واسعة زهاء ثلاثمائة فرسخ في مثلها . . . وفي كتاب أحمد بن محمد الهمداني : وفي اليمن أرض وبار وهي مابين نجران وحضر موت وما بين بلاد مهرة والشّحر .

(٢) انظر القصيدة في شعره .

(٣) انظر القصيدة في شعره .

أشكـــــو إلى الله صَبْري عن زواملِهم
ومــــا ألاقي إذا مرّتْ من الحـــزنِ
لكن ليـــاليَ نلقـــاهمْ فنسلبُهم
سقيـــاً لـــذاك زمـــانـــاً كانَ من زمنِ

إنها توبة الشيخ العاجز واللص القديم .

صفاته الجسدية والنفسية

يطلعنا شعر الأخير على صفاته الجسدية ، حين يقول[1] :

وقـــالت أرى ربـعَ القـوامِ وشـــاقهـــا
طـويـلُ القنـــاة ، بـــالضحـــاءِ نـــؤومُ
فـــإن أكُ قصـــداً في الرجـــالِ فـــإنّني
إذا حـــلّ أمرٌ ســـاحتي لَجسيمُ

إذن فقد كان ربعة في الجسم : جلداً في قوته وجلده .

كما يذكر لنا الشاعر صفته الخلقية في محافظته على العهد وإنكاره للغدر فقد صاحب ذئباً فوق له وحفظ وداده قال[2] :

أراني وذئبَ القفر إلفين بعـــدمـــا
بـــدأنـــا كـــلانـــا يشمئزُ ويُـــذعرُ
تـــألفني لمُـــادنـــا وألفتُـــه
وأمكنني للرمي لـــو كنتُ أغـــدرُ
ولكنني لم يـــأتمنّي صـــاحبٌ
فيرتـــابَ بي مـــادام لايتغيرُ

---

(١) انظر الأبيات في شعره .

(٢) انظر الأبيات في شعره .

ويذكر في شعره فقره وأن امرأة عيرته الإعدام فاعترف أنه فقير ، ولكن البادية قريبة وفيها مال كثير ، كما أن سيفه كفيل بأموال التجار قال[1] :

تعيرني الاعدام والبدو معرض وسيفي بأموال التجار زعيم

ولعل أغرب صفة نفسية في الأحيمر استئناسه بعواء الذئب ونفرته من صوت الإنسان حين قال بيته الشهير[2] :

عوى الذئب فاستأنست بالذئب إذ عوى
وصوت إنسان فكدت أطير

وصفة نفسية ثانية كرهه للناس ، لما لاقاه من عنت وظلم حين قال[3] :

يرى الله إني للأنيس لكاره وتبغضهم لي مقلة وضمير

وأغرب من هذا وذاك فرحه بنهيق الحمير واستبشاره به لأنها بنهيقها تدله على قرب التجار منه . قال[4] :

نهق الحمار فقلتُ : أيمن طائر
إن الحمار من التجار قريب

شعره :

حرف الباء

قال الأحيمر[5] :

نهق الحمارُ فقلتُ :أيمنُ طائرِ
إن الحمارَ من التِّجارِ قريبُ

---

(١) و (٢) و (٣) و (٤) انظر الأبيات في شعره .

(٥) الشعر والشعراء ٧٦١ ـ ٧٦٢ ، والبيت في المؤتلف أيضاً .

وقال[١] :

سقى سَكَراً كأسَ الـــذُّعـــافِ عشيـــةً
فـــلا عــــادَ مخضَراً بعشبٍ جـــوانبُــــهُ

حرف الراء

وقال الأحيمر[٢] :

أراني وذئبَ القفرِ إلفينِ بعــــدمـــــا
بـــدأنـــا كـــلانـــا يَشْمَئِـــزُّ ويُـــذْعَرُ
تـــألفني لَمَّـــادنـــا وألفتُـــــه
وأمكنني للرمي لـــــو كنتُ أغْـــــدِرُ
ولكنني لم يـــــأتمنِّيَ صـــاحبٌ
فيرتـــابَ بي ، مـــا دامَ لايتغيرُ

رائية الأحيمر السعدي

جاء في هامش الشعر والشعراء تحقيق الأستاذ أحمد محمد شاكر ص ٧٦٢ مايأتي :

« هي قصيدة طويلة ، أشار الراجكوتي في هامش اللآلي إلى أنها يمكن جمعها من معجم البلدان . . . وعيون الأخبار . . . ومجموعة المعاني . . . . »

(١) في المعاني الكبير ٩٥ ـ ٩٦ . وفسر البيت فقال :

« سكراً : جمله . وكان رعى النشر فسهم قال الأصمعي : الخيل تدوي من النشر وإن لم تسهم . »

قلت : وهو يدعو على الوادي الذي رعاه جمله سكر بالجدب .

(٢) الشعر والشعراء لابن قتيبة ٧٦١ ـ ٧٦٢ .

وقد قمت بجمعها نزولاً على طلب أستاذنا الميني الراجكوتي من هذه المصادر ومن غيرها ، حتى استقام لي منها (٢٨) ثمانية وعشرون بيتاً ، وقد حاولت الحفاظ على التسلسل في المعاني والصور والموضوعات ، وإليكم القصيدة كما تصورتها :

قال الأحيمر :

١ ـ عوى الذئبُ فاستأنستُ بالذئبِ إذا عوى
وصَوَّتَ إنسانٌ فكدتُ أطيرُ

٢ ـ يرى الله إني للأنيسِ لكارهٌ
وتُبْغِضهُم لي مقلةٌ وضميرُ[1]

٣ ـ فلِلَّيْلِ إن واراني الليلُ حكمةٌ
وللشمسِ إن غابتْ عليّ نذورُ

٤ ـ وإني لأستحيي من الله أن أرى
أجرّرُ حبلاً ليسَ فيه بعيرُ[2]

٥ ـ وأن أسألَ المرءَ اللئيمَ بعيرَه
وبعرانُ ربِّي في البلادِ كثيرُ[3]

☆ ☆ ☆

٦ ـ لئنْ طالَ ليلي بالعراقِ لَرُبَّما
أتى ليَ ليلٌ بالشآمِ قصيرُ

---

(١) في مجموعة المعاني : ووالله إني . عيون الأخبار والزهرة والشعر والشعراء . ومعجم البلدان لشانىء .

(٢) في مجموعة المعاني : مليكي . وفي عيون الأخبار أطوف بحبل . وفي الشعر والشعراء أمر بحبل .

(٣) في الأمالي وسمط اللآلي : الجبس اللئيم وفي الشعر والشعراء : العبد اللئيم .

٧ - معي فتيـــةٌ بيضُ الــوجــوهِ كَــأنهمْ
على الرحـلِ ، فـوق النـاعجـاتِ ، بـدورُ(١)

٨ - أيــا نخــلاتِ الكَرْمِ لازالَ رائحــاً
عليكن منهــــــــلُ الغمام مطيرُ

٩ - سُقيتُنَّ مــا دامت بكَرمــانَ نخلــةٌ
عــوامرَ تجري بينكن بحـــورُ(٢)

١٠ - سُقيتُنَّ مــا دامت بنجــدٍ وشيجــةٌ
ولازالَ يسعى بينكنَّ غـــديرُ(٣)

١١ - ألاحبــذا المــاء الــذي قــابلَ الحِمى
ومرتبــعٌ من أهلنـــا ومصيرُ

١٢ - وأيـــامُنــا بــالمــالكيــةِ إنني
لهنَّ على العهــدِ القـــديم ذكــورُ

١٣ - ويــا نخــلاتِ الكَرخِ لازالَ مــاطرٌ
عليكنَّ مستنّ الريـــاحِ ذرورُ(٤)

١٤ - ومــازالتِ الأيـــام حتى رأيتُني
بـــدورقَ ملقىً بينهنَّ أدورُ(٥)

---

(١) الناعجات ج ناعجة : الناقة البيضاء والسريعة .

(٢) كرمان (في معجم البلدان) بالفتح والسكون وآخره نون ، وربما كسرت والفتح أشهر بالصحة . . . وهي ولاية مشهورة كبيرة . . . بين فارس ومكران وسجستان .

(٣) الوشيجة : عرق الشجرة .

(٤) مستن الرياح : مضطرب الرياح .

(٥) دورق (في معجم البلدان) : بفتح أوله وسكون ثانيه وراء بعدها قاف ، بلد بخوزستان .

١٥ - تُذكّرني أطلالُكن إذا دَجت
علي ظلالَ الدّومِ وهي هجيرُ[1]

١٦ - وقد كنتُ رمليّاً فأصبحتُ ثاوياً
بدَوْرَقَ ملقى بينهنّ أدورُ

١٧ - وقد كنتُ ذا قربٍ فأصبحتُ نازحاً
بكَرمانَ ، ملقى بينَهنّ أدورُ

١٨ - ونُبِّئْتُ أن الحيّ سعداً تخاذلُوا
حماهُمْ ، وهم لو يَعصِبونَ ، كثيرُ[2]

١٩ - أطاعوا لفتيانِ الصّباحِ لئامَهم
فذوقوا هوانَ الحربِ حيثُ تدورُ

٢٠ - خلا الجوفُ من قُتّالِ سعدٍ فما بها
مُستصرخٍ يدعو الثبورَ نصيرُ[3]

☆ ☆ ☆

٢١ - نظرتُ بقصرِ الأبْرشيّةِ نظرةً
وطَرفي وراء النّاظرينَ بصيرُ[4]

---

(١) الدوم : شجر المقل والنبق وضخام الشجر ماكان .

ملاحظة :

نلاحظ أن في الأبيات تكراراً وإيطاء ، ولعل ذلك يعود إلى روايات مختلفة أو إلى الشاعر نفسه في زيارته لأماكن مختلفة في حياته المتشردة ، ولم نذكر الخلافات بين الروايات ، وهي غير قليلة .

(٢) يعصبون : يجتمعون .

(٣) الجوف : (في معجم البلدان) أرض لبني سعد .

(٤) الأبرشية : (في معجم البلدان)موضع منسوب إلى الأبرش ، بالشين المعجمة .

٢٢ ـ فَرَدَّ عليَّ العينَ أن أنظرَ القرى
قرى الجوف ، نخلٌ معرِضٌ وبحورُ

٢٣ ـ وتيهاءُ يَزْوَرُّ القطاعنْ فلاتها
إذا عَبْلَتْ فوق المتانِ حَرورُ[1][2]

☆ ☆ ☆

٢٤ ـ كفى حَزَناً أنَّ الحمارَ بنَ بحدلٍ
عليَّ بأكنافِ الستارِ أميرُ[3]

٢٥ ـ وأنَّ ابنَ موسى بائعَ البقلِ بالنّوى
لهُ بينَ بابٍ والستارِ خطيرُ[4]

٢٦ ـ وإني ارى وجهَ البغاةِ مُقاتِلاً
أُدَيْرَةَ يسدي أمرنا ويُنيرُ

☆ ☆ ☆

---

(١) تيهاء : مفازة يضل بها الانسان .

(٢) العبلة : اختلاف الناس بعضهم إلى بعض وترددهم ، والمتان ما صلب من الأرض وارتفع .

وفي الأبيات الثلاثة ١٨ و ١٩ و ٢٠ ؟ ترى يأسف الشاعر على خذلان قومه ، ولاسيما بعد أن أنكروه وخلعوه ، وهو فارسهم .

(٣) الستار : (في معجم البلدان) جبل بأجأ وناحية بالبحرين وجبل بالعالية أما حمار بن بحدل فلم أعثر له ـ في حدود معرفتي ـ على ترجمة ، ويبدو أنه كان والي الستار .

(٤) باب (في معجم البلدان) جبل قرب هجر من أرض البحرين ، وباب أيضاً من قرى بخارى ، ولم أعثر له على ترجمة . الخطير : الشأن والرفعة .

٢٧ ـ هنيئــــاً لمحفــوظٍ على ذاتِ بيننـــــا
ولابن لَـــــــــــــــزازٍ مَغْنَمٌ وسرورُ

٢٨ ـ أنـــا عيمٌ يحـويهن بـــالجَرْعِ الغَضـــا
جعـــابيبُ فيهـــا رِثَّـــةٌ ودثـــورُ[1]

ـ اللام ـ

وقال الأحيمر[2] :

بـــــأقبُّ منصلتِ اللبّــــان كأنــــهُ
سِيـــدٌ تَنَصَّـلَ مِن جُحـــورِ سعــالي

ـ الميم ـ

وقال[3] :

وقـــالتْ أرى رَبـعَ القـوامِ وشـــاقهـــا
طـويـلُ القنـــاةِ بـــالضُحـــاءِ نـؤومُ

فـــإن أكُ قصـــداً في الرجــــالِ فـــإنّني
إذا حـــــلَّ أمرٌ ســــــاحتي لَجَسيمُ

(١) ج ج أنعام . الجَرْع : جمع جرعة ، وهي الرملة التي لاتنبت شيئاً ، ولعلها هنا موضع معين . الجعبوب : الضعيف لاخير فيه والجعباء : الضخمة الكبيرة ،وأميل إلى التفسير الأول بعد أن ذكر الشاعر الرثة والدثور .

(٢) البيان والتبيين : وفي الهامش : الأقب : الضامر البطن ، يعني الفرس ، واللبان بالفتح الصدر . وقد عنى بالمنصلت الصلت ، وهو البارز المستوي . وهذا الاستعمال مما لم تنص عليه المعاجم . والسيد :الذئب . تنصل : خرج . والسعالي ج سعلاة ، وهو الغول فيما يزعمون ، يقول : كأنه ذئب خبيث فهو سريع العدو .

(٣) في الأبيات الثلاثة يرى الأحيمر أن الرجال بعظم الحلوم لابضخامة الجسوم .

تُعَيِّرُني الإعـــدامَ ، والبـــدو معرضٌ
وسَيفي بـــأمـــوالِ التجـــارِ زَعيمُ

ـ النون ـ

قال الأحيمر :

قـــلْ للصـــوصِ بني اللخنـــاءِ يحتسبـــوا
بَـــزَّ العراقِ وَينْتُـــوا طُرفـــةَ اليمنِ

ويتركـــوا الخَـــزَّ والـــديبـــاجَ يلبَسُـــهُ
بيضُ المـــوالي ذوو الأعنـــاقِ والعُكَنِ

أشكـــو إلى اللهِ صَبري عن زواملِهم
ومـــا ألاقي إذا مَرّتْ من حَـــزَنِ

لكن ليـــاليَ نلقـــاهُمْ فنسلبُهم
سَقيـــاً لـــذاك زمـــانـــاً كانَ منْ زمنِ

فَرُبَّ ثـــوبٍ كريمٍ كنتُ آخـــذُه
من القطـــارِ بـــلا نقـــدٍ ولا ثمنِ

تفسير المفردات : اللخن : النتن والفساد وعدم الختان . العكن : ج عكنة : الطي الذي في البطن من السمن . الزوامل : الابل التي يحمل عليها . القطار : القافلة من الابل تمشي تباعاً .

تخريج الأبيات

ملاحظة ـ كنت في سبيلي إلى تخريج الأبيات حسب مصادرها ، ثم بدالي أن أكتفي بذكر المصادر كما وردت في مطلع البحث ، والاستغناء بها عن تخريج الأبيات .

[١٧]

عُطارد بن قُرَّان

المصادر

١ ـ البيان والتبيين :	٣ : ٣٦٢ ـ ٣٦٣
٢ ـ المرزباني	٣٠٠
٣ ـ مجموعة المعاني	١٣٩
٤ ـ الأمالي	١ : ٤٤
٥ ـ السمط	١٨٤
٦ ـ الأشنانداني	١ : ٤٣
٧ ـ المختار من شعر بشار	٨٥
٨ ـ معجم البلدان	مادة (بشر ، نجران)
٩ ـ تهذيب الألفاظ	٥٧
١٠ ـ الزاهر	١ : ٢٢٨
١١ ـ معاني القرآن للفراء	٢ : ٤١
١٢ ـ القلب والإبدال	٥٥

اسمه ونسبه

عطارد بن قُرَّان وضبطت القاف من أبيه في بعض المصادر بالفتحة شكلاً وفي مصادر أخرى بالضم ، ورجح الميني الضمة ، وهو أحد بني صُدَي بن مالك .

حياته :

لانعرف عن حياته إلا قليلاً فقد ذكر المرزباني أنه كان يهاجي جريراً عند هجاء جرير للمرّار البرجمي فطلبت بنوصدي بن مالك إلى جرير أن يهبه لهم فقال جرير :

وهبتُ عطـــــــارداً لبني صَـــــدَيٍ
ولـــولا غيرُه عَلَـــكَ اللجـــامـــا

ومعنى هذا أنه شاعر أموي .

ونعرف أيضاً من مصادره أنه حبس مراراً ، منها حبسه بنجران ،وحبسه في حجر ، وله في الحبس شعر . ثم لانعرف عنه غير ذلك .

شعره

شعره قليل ، وربما ضاع ، وقد استطعنا أن نجمع منه بعد لأي هذه الأبيات

- الباء -

قال عطارد[*] :

١ - ولمـــــا رأيت البشر أعرض وانثنت
لأعرافهمْ من دون نجـــــدٍ مـــــواكبُ

٢ - كتمتُ الهـــوى من رهبـــة أن يلـــوموني
رفيقـــــايَ وانهلّتْ دمـــوعٌ ســـواكبُ

٣ - وفي القلبِ من أروى هـــوىً كلّما نـــأتْ
وقـــد جَعَلَتْ دارٌ لأروى تُجـــانبُ

وقال[**] :

١ - طربتَ إلى نجـــدٍ ومـــا كـــدتَ تطربُ
وهبتْ جَنـــوبٌ مِنْهـــا لـــك معجبُ

(*) معجم البلدان (بشر)

١ - البشر جبل بين الشام والعراق . الأعراف : الشوق .

(**) المختار من شعر بشار .

٢ ـ يَمانِيَـــــةٌ يسري بمســــكٍ إذا سَرَتْ
نسيمٌ لهـــــا يشفي من الـــــداءِ طيِّبُ

ـ الدال ـ

وقال عطارد، وقد حبس بحجر(*):

١ ـ يقـــودُني الأخشنُ الحـــدَّادُ مـــؤتـــزِراً
يمشي العِرضْنَـــةَ مختـــالاً بتقييـــدي[1]

٢ ـ إني وأخشنَ في حِجرٍ لمختلفـــــا
حـــالٍ، ومـــا نـــاعمٌ حـــالاً كمجهـــودِ[2]

٣ ـ ونحنُ في عصبـــةٍ عَضَّ الحـــديـــدُ بهمْ
من مشتـــكٍ كَبْلَـــهُ منهم ومصفـــودِ

٤ ـ كأنمـــا أهـــلُ حِجْرٍ ينظرون متى
يَرونَني خـــارجـــاً طيرُ اليَنـــاديـــدِ[3]

٥ ـ طيرٌ رأتْ بـــازيـــاً نَضْحُ الـــدمـــاءِ بـــه
أوأمـــةً خرجتْ رهـــواً إلى عيـــدِ[4]

(*) معجم الشعراء للمرزباني. تهذيب الألفاظ. الزاهر. معاني القرآن للفراء، المخصص. والأبيات موزعة في هذه المصادر حسب أرقامها في مطلع البحث.

(١) الأخشن: اسم السجان. الحداد: السجان. العرضنة: مشية فيها بغي وتكبر.

(٢) حجر (في معجم البلدان) بكسر ثم سكون ديار ثمود بوادي القرى...

(٣) اليناديد: المتفرقة.

(٤) الرهو: السير السهل.

- حرف السين -

وقال(☆) :

١ - يطـــولُ علي الليـــلُ حتى أملَّـــــه
فـــأجلسُ ، والفهـــديُّ عنـــديَ جـــالسُ

٢ - كـــلانــــا بــــه كَبــــلانِ يرسفُ فيهما
ومستحكمُ الأقفـــــالِ أسمرُ يــــــابسُ[1]

٣ - لــه حلقــاتٌ فيــه سمرٌ يحبهــا الـ . . .
ـعنـــــــاةُ كما حَبَّ الظماءُ الخَـــــوامسُ

٤ - إذا مـــا ابن صَبّـــاحٍ أرَنَّتْ كبـــولُـــه
طنَّ على ســــاقيَّ وهنـــــاً وســــــاوسُ[2]

٥ - تــــذكرتُ هـــل لي من حميمٍ يُهِمُّــــهُ
بنجران كبـــلايَ اللـــــذانِ أمــــــارسُ

٦ - فــامّــا بنـو عبـدِ المـدان فـإنهم
وإني من خيرِ الحُصَيْنِ ليـــــــــائسُ

٧ - روى نمرٌ عن أهـــــــلِ نجرانَ أنكُمْ
عبيـــدُ العصـــا لـــو صَبَّحتكمْ فـــوارسُ[3]

- الميم -

وقال(☆) :

(☆) معجم البلدان (نجران)

(١) الكبل : القيد ويكسر (يعني الكاف) .

(٢) ابن صباح : لعله شريكه في السجن . فكما تحركت أغلال رفيقه أحس بوسوسة في ساقيه .

(٣) عبيد العصا : أذلاء .

(☆) البيان والتبيين ٢ : ٣٦٢ .

١ - ولا يلبثُ الحبـــلُ الضعيفُ إذا التـــوى
وجـــاذَبَـــهُ الأعـــداءُ أن يتَجَـــذَّمـــا[١]

٢ - ولا يستـوي السيفـــانِ : سيفٌ مـؤَنَّثٌ
وسيفٌ إذا مـــــاعَضَّ بـــــالعظمِ صَمَّما[٢]

- النون -

وقال عطارد : وقد حبس بنجران[☆] :

١ - لقـــد هـــزئتْ مني بنجرانَ أن رأتْ
قيـــــاميَ في الكَبْلينِ أمُّ أبـــــانِ

٢ - كأنْ لم ترَيْ قبلي أسيراً مكبـــــلا
ولا رجـــلاً يُرمى بـــه الرجـــوانِ[٣]

٣ - كأني جـوادٌ ضَمَّـــه القيـــدُ بعـــدما
جرى ســـابقـــاً في حلبـــةٍ ورهـــانِ

٤ - خليليَّ ليس الرأيُ في صـــدرِ واحـــدٍ
أشيرا عليَّ اليـــومَ مـــاتريـــانِ

٥ - أأركبُ صعبَ الأمرإن ذَلـــولَـــه
بنجرانَ لايُرجى لحينِ أوانِ[٤]

---

(١) تجذم : تقطع . والأجذم : المقطوع اليد .

(٢) صمم : أصاب المفصل وقطعه . والمؤنث والأنيث : الذي ليس بقاطع .

(☆) معجم الشعراء للمرزباني ١٦٢ . مجموعة المعاني ١٣٩ (١ و ٢ و ٣) . الأمالي ٤٤ وهامش البيان والتبيين عن المرزباني .

(٣) يرمى به الرجوان : رجوا البئر طرفاه وشفيراه . كناية عن عرض للاستقاء ثم جعل لكل مهنة وابتذال . وقيل إنه كناية عن يعرض للهلكة . وانظر الأشناندانى .

(٤) لايرجى وروي لايقضى أي لايهيأ في الوقت الذي يراد .

أشكال التناص الأسطوري عند الطاهر وطار:

مقاربة نفسية أسطورية لرواية "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي"

د.علي خفيف

-جامعة عنابة-

مدخل نظري: معروف أنّ تحليل الأسطورة في الأعمال الأدبية تناولته ثلاث مدارس رئيسية هي:

1- المدرسة التاريخية:

التي ترى أنّ الأسطورة ما هي في الحقيقة سوى تأريخ للحوادث البشرية في عهودها السحيقة، فهناك الأسطورة التي تدور حول العادات والتقاليد، والقيم، وهناك الأسطورة التي تدور حول المعتقدات الدينية، وأخرى تدور حول الحروب والانقلابات وغيرها... «إنّ الأساطير التي وصلتنا ليس في أصولها إلا تاريخ للبشرية الأولى...»(1).

2- المدرسة النفسية:

يرى فرويد أنّ الأسطورة في أصلها ما هي إلا تعبير عن حالات نفسية، وهذا إيمانا منها - المدرسة النفسية- بأن بواعث أي عمل إنساني يعود إلى الغرائز، وبالتالي فالأسطورة تعبر عن المكبوتات والمخزونات النفسية، حيث يقول فرويد واصفا الإنسان: «كان على خلاف دائم مع العالم ومع نفسه.. وأن هناك صراعاً محتدماً على الدوام بين الفعل الواعي، واللاواعي..»(2).

من خلال المقولة السابقة نلاحظ أنّ العقل الواعي واللاواعي في صراع دائم، وبالتالي يكون تأثير الخيال في كلام الإنسان موجودا بنسب متفاوتة، تظهر خاصة، في هذه الاعتقادات أو التمثلات الأسطورية. تظهر كبنيات نفسية شبه كونية فطرية أو موروثة، إنها نوع من الوعي الجماعي يعبر عن نفسه بواسطة رموزه الخاصة(3) فالأسطورة تنشأ في منطقة اللاوعي، ثم تخرج بعد تهذيبها من طرف العقل البشري في شكل حكاية تجمع بين الواقع والخيال في قالب من الرموز الخاصة، فالأسطورة هي مرحلة من اللاوعي، تأتي بعدها مرحلة اليقظة.

3_ عند فقهاء اللغة:

أما فقهاء اللغة والنحاة، فيرون أنّ الأسطورة هي "مرض في اللغة" وأنها نتاجٌ لمحاولات الإنسان العقيمة، والضالة، فلغة الأسطورة هي لغة مكثفة، ورمزية استخدمت للتعبير عن قضايا يصعب البوح بها مباشرة، فهي لغة تلجأ إلى عنصر التغريب والانزياح، فهي تومئ ولا توضح، وتوحي للفرد بالحقيقة ولا تقدمها بصورة دقيقة.

أهداف استخدام الأسطورة:

إنّ الهدف من استخدام الأسطورة هو محاولة تحديد مكان "الواقع الموضوعي للتاريخ الثقافي"(4) وبالتالي تكون الغاية من استخدام الأسطورة هي تحديد المكان بكل أفعاله وصراعاته، أي من منطلق الأخذ بأن التاريخ هو الحياة الطبيعية للإنسان، متبعاً بمجموعة من الروافد الثقافية مثل الفلكلور، والأساطير... وكل هذا يساعد في بناء عالم الإنسان.

فالأسطورة هي تاريخ متنكر، لأنها تحاول أن تلقي الضوء على ماضي الإنسان، لكن في صورة رمزية خافتة، فالتنكر يظهر جلياً، باستخدام الرمز الذي يغطي الحقيقة، لأن المبدع يكشف أشياء برزت في عصره، فيلفها بهالة من الغموض والتستر لكي يسلم من بطش السلطة أو عنف المجتمع.

وبالتالي تصبح الأسطورة ملاذ المبدع ليجعلها صدى للماضي، وصوتاً للحاضر، فهي وعاء للماضي الحي، واستشرافٌ للمستقبل، تسمح له أن يثبت من خلالها ما يريد من غايات إنسانية دفينة، متخذا من الشخصية الأسطورية قناعا له.

الملامح الأسطورية في الرواية والتناص بين المخيلة الشعبية، ولاوعي المبدع

في الحقيقة لم يوظف الكاتب في روايته أساطير بالمعنى الحقيقي وإنما وظف بعض العناصر التي يمكنها أن تتناص مع ممارسات ذات أبعاد صوفية

وأسطورية في المخيلة الشعبية مثل فكرة الأولياء، والمزارات، والكرامات وغيرها.

بناءً على ما سبق ذكره، ولكون الأسطورة تاريخ متنكر، لابدّ أن إشارات سريعة للمحطات الكبرى التي عاشها الطاهر وطار ستعطي لنا بعض الإشارات الدالة نفهم وتفسير التوظيفات الأسطورية بأشكالها المختلفة في أعماله، خاصة إذا تكرّرت بعض تقنياتها، وأثبتت الدراسة التوليدية التعاقبية أنها تتكرّر في أكثر من عمل روائي لديه وإن حاول الكاتب إعادة بعثها في صور وتلاوين مختلفة.

ملامح سريعة في سيرة المبدع:

ولد سنة1930 بقرية صغيرة في الشرق الجزائري. سدراتة القريبة من مداوروش يقول عن طفولته: "...لقد ولدت في قرية بالريف، من عائلة بها أربعة أبناء، أبي يدرّس اثنين في مدرسة باللغة العربية واثنين باللغة الفرنسية، نشأت في النقاء، أمضيت صغري وطفولتي أعزف على الناي للغنم، وأجري خلف العصافير، كانت والدتي تنام وحدها لأنها كانت تحرس الدار والزريبة التي على السطح، أخذت الجدّية من الطبيعة، والأشخاص المحيطين بي، من القرآن الذي كنت أحفظه عن ظهر قلب، كل هذا جرى قبل حرب التحرير، ولقد ساهمت عوامل أخرى في تكوين شخصيتي...".

- درس في مداوروش أولا
- ثم انتقل إلى معهد ابن باديس في قسنطينة
- ثم انتقل إلى معهد الزيتونة بتونس العام 1954

محطات مفاتيح:

- الريف.
- مداوروش: مدينة من الآثار، والتاريخ، والأسطورة، والقداع.
- 04 إخوة: 02 مدرسة باللغة بالفرنسية +02 مدرسة باللغة العربية (التنوّع).
- أعزف على الناي للغنم وأجري خلف العصافير.
- الأم التي تقوم بدور الرجل.
- القرآن الكريم.
- معهد ابن باديس.
- تونس.
- الثورة.
- الإيديولوجيا الاجتماعية.

نظراً لأن الأسطورة هي تاريخ متنكر، كما سبق ذكره، فلا شك أن المحطات السابقة، سيكون لها حضور، بلا شكّ في أشكال التناص المختلفة الواردة فيما يأتي من الدراسة.

كما أنها ستسلط لنا بعض الضوء على الرموز الأسطورية المختلفة وبالتالي يمكننا أن نحدّد هدفاً لهذه الدراسة حيث يمكننا:

- تحديد مصادر الأسطورة في هذا المتن الروائي.
- إبراز المؤثرات الجمالية والفكرية في الرواية
- دواعي التوظيف الأسطوري لدى الكاتب.
- تقويم مظاهر استلهام الروائي للأسطورة شكلاً وإنجازاً.
- إسقاط كل ذلك على شخص الكاتب وعالمه.

مفاتيح الرواية:

يكمن أن تدرج هذه الرواية بجدارة في سياق ما يسمىّ بالتجريب في الكتابة الروائية الحديثة، ولذلك عمد الروائي الطاهر وطار –على غير عادته– إلى كتابة مقدّمة للرواية، فكأنّما كان يخشى ألاّ يحسن القارئ، وضع الرواية في سياقها المراد إلحاقها به، حيث صرّح أنه حاول معالجة موضوع "النهضة الإسلامية" الحديثة من خلال هذه الرواية، ولذلك تعدّ هذه المقدمة أهم مفاتيح الولوج إلى علم الرواية.

في الرواية أراد الطاهر وطار أن يعيد بعث حادثة دار حولها جدلٌ كبير في التاريخ الإسلامي، إنها حادثة مقتل مالك بن نويرة زعيم بني تميم، من قبل خالد بن الوليد رضي الله عنه، أثناء حروب الردّة، حيث تهيّأ للبعض أن خالداً قتله بعد أن أعلن توبته، وجهر بالشهادتين، ورأى خالد أنه مُكّابرٌ منعته العزّة بالإثم من التوبة، خاصة بعد أن ذكّره بواجب الزكاة، وأجابه مالكٌ بقوله: "لقد كان صاحبكم يقول ذلك" قاصداً الرسول صلى الله عليه وسلم، فاهتزّت بذلك حميّة خالد واستشاط غيظه قائلاً "صاحبنا!، أو ليس بصاحبك أنت أيضا.." ثم قتله.

أججت الحادثة جدلاً سياسيّاً وفكريّاً وصل يومذاك إلى ذروة الخلافة حيث طلب عمر بن الخطاب من أبي بكر الصديق عزل خالد بسبب الحادثة، لكن أبا بكر رفض عزله، وصنّف فعلته ضمن اجتهاد قائد

ميداني، يمكن أن يخطئ، ويمكن أن يصيب وقال في ذلك مقولة شهيرة "أنا لا أغمد سيفاً سله الله على الكافرين" معرّضاً إلى ذلك قول الرسول صلى الله عليه وسلم "خالد سيف الله المسلول".

وقد أخذت الحادثة تكبر عبر التاريخ مثل كرة الجليد، وتضاف إليها الحكايات، والطرائف، والتخيلات إلى أن تأسطرت، خاصة بعد أن وظف فيها عنصر المرأة متمثلا في أم تميم زوجة مالك بن نويرة، حتى قال بعضهم حين بلغت الحكاية ذروتها من الإثارة بغرض الاستخدام، والتهييج، إن خالد بن الوليد تزوّج أم تميم مباشرة بعد قتله لمالك بن نويرة، وجعل من رأسه ثالثة الأثافي التي جعلت أم تميم تطهي عليها طعام العرس والاحتفال والفرح.

وفي الرواية تبعث أم تميم في شخص بلارة.

العنوان والأسطورة المفتاح:

1- **أسطورة الولي:** تملأ سير الأولياء الصالحين الحكايات الشعبية: «والحكاية الشعبية سجل حافل بمعتقدات الشعب وعاداته، نجد فيها الإيمان الحار بالله والأنبياء، وبنصرتها، وثمرة الأولياء الصالحين، فالدعاء الصادق المتصاعد إليهم من القلب يستجاب، أو يقيّض الله له منفذا..»[5].

وقد أخذت سير الأولياء وشخوصهم هالة من التقديس والتهويل والإجلال، والتراكمات العاطفية ما أسهم في تأسطرها.

ويبدو هذا الدفق الأسطوري في الرواية من العنوان: "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي"، حيث أن "الولي الطاهر" يعتبر أول تجلي للعنصر الأسطوري حيث أنه توزّع على كل صفحات الرواية تقريباً.

وكلمة الولي تشير إلى الطهارة، والكرامة، والتقديس، وهي الصفات التي نجدها لصيقة باسم بطل الرواية "الولي الطاهر". فلا يقف الحضور الأسطوري عند اسم الشخصية المحورية بل يتعدّى ذلك إلى صفاتها التي يمكن أن نعتبرها عناصر معمقة للبعد الأسطوري مثل:

- الطهارة:

«أحب الأشياء إلى المتصوفة النظافة والطهارة، وغسل الثوب، والمداومة على السلوك، والنزول عند المياه الجارية، والفضاءات الواسعة، والمساجد التي في الأطراف، والخلوة، والاغتسال في كل يوم جمعة، في الشتاء والصيف..»[6].

وفي الرواية وردت الطهارة صفة للولي.

ونعل اختيار اسم الطاهر مشتركا بين بطل الرواية والكاتب، وإلباسه صفة الولاية ليس من العفوية بمكان، في لاوعي المبدع.

- الكرامة:

«المعجزات والكرامات للأنبياء، وظهور الكرامات على الأولياء جائز، وأكبر الكرامات أن تبدل خلقاً مذموماً من أخلاق نفسك بخلق محمود..»[7]

وفي الرواية نجد: «لو أتينا الطاهر كرامات كثيرات..»[8]

وفيها: «..صعدت إلى خلوتي، حيث أبحرتُ من خلال سجدة يقول الشيوخ أنها استغرقت 07أيام، ويقولون أنهم لم يعثروا في كتب أولياء الله الصالحين الذين سبقونا على مثل هذه السجدة..»[9]

ثم يختلف الشيوخ حول هذه المدة الزمنية، فيقول لهم الولي الطاهر: ربكم أعلم بذلك، وهو ما يشير إليه الروائي إلى واقع الحال فكل واحد يدعي أنه الأجدر وصاحب الكرامات الدينية، فينصّب نفسه على فئة معينة، يسيرها على هواه، مدعما أفعاله بالحجج الوهمية التي تجعل منه وليّا صالحاً وبطلا أسطوريا، وزعيما دينيّا، ويتولد عن صفة التقديس عند أتباعه الولاء المطلق والطاعة العمياء التي تجلت من خلال الرواية في شخصية الولي الطاهر التي اكتسبت ولاء أهل الفيف والمقام الزكي:

«..عندما انحنت على كتفه، تتمسح عليه، وانحنت وتناولت يده الكبيرة وراحت تلثمها، لم يكن الولي الطاهر يرى أي حرج في ذلك. فمن الأمور العادية أن يلثم مريد أي شيء في جسد أو ثوب وليّه، أو يأكل فضلة من طعام تركها، أو أن يمتص عظمها أو ظفر برتقال، أو شيء من ذلك القبيل خلفه، أو حتى يقبل موطىء قدميه..»[10]

- الوجد والتوكل والدعاء:

«..الوجد يا مولانا..»[11]، "يا خافي الألطاف نجنا ممّا نخاف" نجدها مبثوثة عبر صفحات الرواية حيث يكرّرها الولي الطاهر في مواقف متعدّدة، كأن يهيئ بها نفسه لكل موقف خطير فيطلب من خلالها الأمن من خالقه «استفاق الولي

الطاهر، فتح عينيه، قابلته العضباء تلتهم شعيراً وحشيشاً أخضر، الشمس في مكانها لمّا نزل، الأنين ينبعث من داخل المقام الزكي: يا خافي الألطاف نجنا ممّا نخاف..»[12] «باسم الله مجراها ومرساها» الآية ترمز إلى التوكل، فما إن يقفز الولي الطاهر على ظهر العضباء حتى تجري هذه الكلمات على لسانه.

– الخلوة: «خلوتي طريقي إلى حبيبي..»[13]

ثقافة الكاتب وإلمامه بالموروث الصوفي والاستيعاب الجيّد لكل كلمة أو مصطلح يخص هذا المجال.

2– أسطورة المقام: المقام الزكي:

الشجرة: لقد كان العرب في الجاهلية يقدّسون معالم الطبيعة كغيرهم من الشعوب البدائية، يعبدون الشجرة ويقدّسونها، حيث كان العربي بعقله المحدود البدائي يعتبرها كالإنسان المنتج أو بالأحرى كالمرأة الولود. وذلك من منطلق ما لاحظه من طريقة تلاحقها، وإنتاجها دون سبب علمي يفسّر ذلك، ولعل ما قاله القزويني أبرز دليل على ذلك حين قال: «لو قطع رأسها لهلكت ولها غلاف كالمشيمة، والتي يكون الجنين فيها الجمّار الذي على رأسها لو أصابته آفة كهيئة مخ الإنسان، إذا أصابته آفة، ولو قطع منه غصن لا يرجع بدله كعضو الإنسان..»

وقال أيضاً: «إذا قاربنا بين ذكران النحل، وإناثها فإنه يكثر حملها لأنها تستأنس بالمجاورة..»[14]

وقد تطور الاعتقاد بقدسية الشجرة عند العرب إلى حد أن جعلوا منها رقيباً على زوجاتهم حين غيابهم يقول الألوسي: «..كما قيل إن العرب في الجاهلية كانوا إذا أراد أحدهم أن يسافر عن حليلته عمد إلى شجرة وشدّ غصنها إلى الآخر وتركها، فإذا عاد من سفره ذهب إليها فإن وجدهما بحالهما مشدودين استدل بهما على أن حليلته لم تخنه في غيبته، وإن وجدهما محلولين استدل بذلك على خيانتها..»[15]

وقد قدّست الشجرة عند شعوب كثيرة: مثال ذلك شجرة الميلاد المقدسة عند المسيحيين، وكانت نخلة نجران عند عرب الجنوب، ونخلة تدمر عند القحطانيين ربما لارتباط ذلك بمولد بسيدنا عيسى تحت النخلة.

– النخلة الدالة على نبوّة سيدنا محمّد.

– شجرة الزيتونة. مباركة ورد ذكرها في القرآن. وارتبطت في اللاوعي الشعبي الجمعي بأنها مزارات تظلل أضرحة الأولياء الصالحين، وتجلى عنصر الرمز الأسطوري للشجرة عند الطاهر وطار عبر تقنية التناص: «..وتحلقنا عند التلة الرملية تحت الزيتونة وصلينا ركعتي التحية فرادى، ودعونا الله جماعة، أن ينجي أمّة دينه من الوباء الذي أصابها..»[16]

وفي الرواية أيضاً: «غادرت العضباء من تلقاء نفسها القصر، مولية نحو الزيتونة وسرعان ما وجد الولي الطاهر نفسه فوق التلة الرملية يتظلل..»[17]

اعتمد التجلي الأسطوري هنا تقنية التناص حيث أحالنا مباشرة على شجرة الزيتونة التي بوركت في القرآن الكريم، حيث تبرّك بها الولي الطاهر، جاء في الرواية: «ثم قرّر أن ينزل فيصلي ركعتين تحية لله، وتحية للأرض، وتحية للزيتونة، ثم أولا وأخيراً للمقام الزكي..»[18]

كما تجلى لنا العنصر الأسطوري كثيراً من خلال تقنية "اللازمة" حيث تكررت الزيتونة في معظم صفحات الرواية[19].

3– بلارة –أم تميم– (زوجة مالك بن نويرة، زعيم بني تميم):

تتمظهر في مسارها داخل الرواية كثير من الأساطير منها:

– التحول

– الإغواء

– الفتنة

خلاصة

بعد استعراض أهم المحطّات المفاتيح في حياة الكاتب، وبعد استعراض أهم العناصر الأسطورية المتضمنة في الرواية عبر تقنيات مختلفة، وبناء على:

– أن الأسطورة تاريخ متنكر.

– أن الأسطورة بنية أساسية تشكل اللاوعي البشري.

– أن الأسطورة لغة رمزية مكثفة.

– أن اللغة ليست محايدة، بل تحمل شحنات نفسية وبيئية واجتماعية وثقافية دالة.

- وانطلاقاً من مقولة: "إن داخل كلّ منّا طفل صغير" و"أن داخل كل عقل من عقولنا حزمة من الخرافات والأساطير" فإن الكاتب يكون قد وظّف هذه العناصر الأسطورية لدواعي نفسية، فكرية أو موضوعية، أكثر منها جمالية، خاصة وأن ظهور الرواية تزامن مع أحداث سياسية ساخنة، ومحزنة أعاد من خلالها بعث أحداث "حروب الردّة" وأسقطها على الواقع الجزائري الدّامي والمرير. فكأنما يدعو الكاتب إلى نمط ثان من التديّن مسالم، ربّما يكون قد ترعرع فيه، وشرب من مناهله في صغره، في الكتاب، أو في معهد ابن باديس.

لذلك حشد الروائي أكبر عدد ممكن من العناصر الأسطورية، وأقحمها في النص، وترك للقارئ إدراك جماليتها من خلال البحث عن أصولها، وتوظيفاتها الأولى، وإدراك أبعادها، ثم اتخاذ موقف من هذه الأبعاد، وبالتالي تتولّد لدى القارئ قراءات متعددة لهذه العناصر الأسطورية وفق رؤى النص بعد تكثيفها رمزياً قصد توجيهه إلى التعمّق في قراءة الأحداث، واستكناه التّاريخ والاستفادة من عبره، لتفادي الأخطاء التي وقعت فيه، ومازالت آثارها تلاحق الأجيال إلى أيامنا هذه من خلال الاستلهام الخاطىء للتاريخ وأحداثه.

الهوامش:

1- أنس داود: الأسطورة في الشعر العربي الحديث، مكتبة عين شمس، القاهرة 1975 ص 24.
2- م، س، ن، ص 24
3- الولي محمد: الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي، بيروت1995 ط1 ص267
4- أنس داود، الأسطورة في الشعر العربي الحديث، م س ص26
5- طلال حرب: أولية النص، نظرات في النقد والقصة والأسطورة والأدب الشعبي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت ط1 1999 ص 124.
6- عبد المنعم حنفي، معجم المصطلحات الصوفية ص170
7- م س ن ص224
8- الرواية ص08
9- م س ص10
10- الرواية ص19
11- الرواية ص79
12- الرواية ص40،39،29،24،17،16،12، 62، 153،..
13- الرواية ص21
14- عبد المعبد خان: الأساطير والخرافات عند العرب، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت ط1/1981 ص60
15- الألوسي، بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب، شرحه وصححه وضبطه محمد بهجت الأثري. ج2 دار مكتبة الهلال 1988 ص 316.
16- الرواية ص11
17- الرواية ص31
18- م س ن ص03
19- أنظر الرواية الصفحات: 03، 04، 11، 16، 18، 21، 31، 32، 39.

هذا هو الطاهر وطار
عشت فناناً ولم ألهث وراء المال والشهرة
قال ذلك على هامش تكريمه بمناسبة صدور أعماله الكاملة
من طرف المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية
جريدة الخبر- سعيد حمودي/ 2005/12/20



كتاب الأسبوع

أشهر المذاهب المسرحية

ونماذج من أشهر المسرحيات

تأليف ... : دريني خشبه   عرض وتعليق : ابراهيم أصلان

بعد أن يصدر المؤلف كتابه بتحديد ذلك القارىء الذى يتوجه اليه بالكتابة على أنه القارىء العام ، الذى لايعرف شيئا عن هذه المذاهب ، يحدثنا عن (المذهب الكلاسى) موضحا كيف أن أول من (**قام بتقنين قوانين المذهب الكلاسى فى المسرحيةوضبط قواعدها غير المكتوبة هو بلا شك أرسطو ، وذلك فى كتابه الشعر ، ذلك الكتاب المضطرب الذى لا يعدو أن يكون مذكرات مهوشة وضعها أحد تلاميذ أرسطو أثناء احاديثه**) .

ولما كان ارسطو قد عاش فى فترة كان مؤلفو المآسى ينسجون فيها على منوال الثلاثة الكبار الذين كانوا قد ماتوا : (اسخيلوس . سوفوكليس . يوريبيدس) . فان الاستاذ المؤلف يستخلص من ذلك أن (**هذا هو الذى جعل أرسطو يتخذ منمآسى هؤلاء الكبار مادة بحثه والامثلة التىوضع على ضوئها قانونه**) . ثم ينتهى الى تعريف أرسطو للمأساة على انها :

محاكاة الافعال النبيلة الكاملة ، وأن لها طولا معلوما ، وتؤدى بلغة ذاتألوان من الزينة تختلف باختلاف المأساة ، وتتم هذه المحاكاة بواسطة أشخاص يمثلونها وليس بواسطة الحكاية ، وهى تثير فى نفوس المتفرجين الرعب والرأفة وبهذا تؤدى الى تطهير النفوس من أدران انفعالاتها .

ثم يأخذ فى نقد كل ما أورده أرسطو بكتابه مما لم نعد نجيزه فى زماننا هذا ولا نكاد نتذوقه مثل الكورس والاناشيد والدخل والدخيلة .. الخ . كمايدحض ما اشترطه حول البطل والبطلة وضرورة أن يتسما بالنبل حتى يمكن أن نرثى لهما عندما ينتقلان من السعادة الى الشقاء بقوله : (**ان هذا التحتيم الذى يحتمه أرسطو فى بطل المأساة لايكاد يتوفر فى كثيرين من أبطال المآسى اليونانية التى وضع قوانينه على هدى من موضوعاتها ومن أبطالها**) .



والواقع أننا اذ ما أخذنا بهذا الاعتراض نكون قد افترضنا أن أرسطو لم يحبذ أن تكون له وجهة نظر على الاطلاق ، وأن عمله كان مقصورا على استنتاج القوانين التى تضمنها كتابه فقط .

وفى معرض حديثه عن مفكرى العرب الذين نهضوا بعبء الحركة الفكرية طوال العصور المظلمة وشطرا من العصور الوسطى يشير الى أنهم أجادوا تفهم كل شىء الا المسرح (**وانت اذ قرأت مافهمه الفارابى وابن سينا وابن رشد من أقوال أرسطو عن المأساة لم تملك الا أن تضحك .. وتضحك حتى يموت قلبك من الضحك**) .

ومما هو جدير بالملاحظة أن للدكتور عن الرحمن بدوى رأيا مطابقا لذلك الرأى (راجع تصديرترجمته لفن الشعر ص ٥٦) .

ان الكثيرينمن باحثينا يحملون هؤلاء المفكرين العرب عدم مواكبة المسرح لحياتنا منذ ذلك العهد لعدم تفسيرهم الصائب لهذا الكتاب .

والحقيقة أننا مع اقتناعنا بسوء تفسيرهم ذاك للكتاب . الا أن الانصاف يقتضينا أن نضع فى تقديرنا بعض الاعتبارات ، أولها أن نطرح على أنفسنا هذا السؤال :

هل نحن موقنون تماما ، أنه لو كان قد تيسر لهم فهم هذا الكتاب .. لاصبح عندنا مسرح عربى منذ ذلك الحين ؟ .

أعتقد أننا لن نستطيع أن نجيب على هذا السؤال اجابة قاطعة .. سواء « بنعم » أو « لا » . هذا ، كما يمكننا أن نضيف بلا حرج أنه قد تضافرت عوامل سياسية واقتصادية ودينية أدت الى بزوغ المسرح فى بلاد اليونان ، ولمهيكن كتاب الشعر الذى يصفه الاستاذ درينى بانه (الكتاب المضطرب الذى لا يعدو أن يكون مذكرات مهوشه) من بين تلك العوامل بطبيعة الحال .

بعد ذلك يجمل لنا المؤلف أهم الأسس التى انتهى اليها الكلاسيون منذ العصر اليونانى الى أوائل القرن السادس عشر والتى نوجزها فيما يلى :

الوحدات الثلاث (وحدة الفعل والزمان والمكان) .

عظامية الاشخاص المسرحية (أى أن تكون الشخصيات التى تقوم بصميم الموضوع من الآلهة أو انصافها أو الملوك والملكات والامراء والقادة ورجال الدين)

عظامية اللغة (حتى لا ينطق أحد بالفاظ نابيةلاتتفق وتلك الشخصيات) .

وحدة المادة او وحدة النغم (أن يخيم شبح الذعر والرأفة فى جو المأساة كلها) .

ان يكون القضاء والقدر هو المحور الذى تدور حوله الحوادث .

ان تكون المأساة انسانية تعالج مشاكل المجتمع ومشاكل الافرادالخاصة.

يحتم الكلاسيون ألاتمثل مناظر القتل والعنف على المسرح .



واذا كان هذا هو الشأن فى المذهب الكلاسى ، فالأمر نقيض ذلك كله فى المذهب الرومنسى الذىتأكدت دعائمهفى

منتصف القرن الثامن عشر حينما ظهرت رسالة (جان جاك روسو) التى طالب فيها بالعودة الى حضن الطبيعة والذى كان من رواده الكسندر ديماس الاب والشاعر الفرنسى الشهير فكتور هيجو . ولتبيان ذلك يعقد لنا المؤلف ما يشبه الموازنة بين المذهبين ،فالمذهب الرومنسى لا يتقيد بشيء من الوحدات الثلاث ، وهو لا يقتصر على قصة أو حكاية واحدة تتسلط عليها جميع الأضواء ، كما يصنع الكلاسيون . وشخصيات المآسى الرومنسية تجمع بين السادة وبين السفلة بل هى كثيرا ما تجعل السفلة يتحكمون فى السادة ، وعلى هذا فلا بأس أن يرتفع أسلوبها مرة ويهبط مرات .

والقدر الذى لايستطيع الانسان أن يفر منه فى المسرحية الكلاسية هو العاطفة القوية الغلابة فى المسرحية الرومانسية (**واذا كان المذهب الكلاسى يعنى بالمجتمع وقضاياه ومشكلاته ويستعين على عرضها بالعقل والمنطق ، فان المذهب الرومنسى لا يعنى الا بذات الفرد ودخيلة نفسه**) وفى رأى المؤلف (**أننا نرى أنفسنا فى الأدب الرومنسى وجميع الفنون الرومنسية ، ولسنا نرى أنفسنا فى الادب الكلاسى أو أى من الفنون الكلاسية**) .

ولماكان الكتاب قد وجه الى (القارىء العام) ، فان مثل هذه الآراء تعد اغفالا لما تفترضه الموضوعية ، وأحكام من شأنها أن تترك انطباعات مسبقة لدى ما أسماهم المؤلف (المواطنين القارئين) كما أنها لن تساعدهم كما تمنى (على تقدير أى مسرحية يشهدونها) .

وفى الفصل الذى عقده المؤلف للحديث عن (المذهب الطبيعى وتفرعه عن المذهب الواقعى)يرينا كيف انحسرت تلك الموجة الرومنسية التى اجتاحت الادب الفرنسى على يدى فكتور هيجو واضرابه ، لتحل محلها موجة عاتية من المذهب الواقعى على يدى ستندال وبلزاك وفلوبير وغيرهم ، لتنشق هذه بدورها وتظهر بجانبها أخرى من الادب الطبيعى على يدى الاخوين دى جونكور واميل زولا وموباسان .

والفرق بين المذهبين يتضح (من مجرد النظر فى اسم كل منهما ؟ . فالشىء الطبيعى هو الشىء المنسوب الى الطبيعة التى لم تتأثر بالعوامل الخارجية الطارئة والتى يصنعها المجتمع بما تواضع عليه من تقاليد وآداب وما يسنه من شرائع وقوانين .

أما الشىء الواقعى فهو الشىء الذى تحول اليه الشىء الطبيعى بعد ان تأثر بتلك العوامل الخارجية الطارئة .

(وللكاتب الطبيعى طريقته فى كتابة مسرحياته ،فهو يقلل ما أمكن من عناصر موضوعه) كما يجعل عقدته بسيطة للغاية ، ثم هو لايعنى بسبك ذروة الموضوع ، والنظارةهم الذين يستنتجون ذرا المسرحيات الطبيعية وليس مؤلفوا هذه المسرحيات هم الذين يستنبطونها لهم أو يحددونها فوق المسرح ، لان هذا غير ممكن من وجهةنظر الكتاب الطبيعيين الذين كانوا قد صرحوا بأنهم أرادوا أن يضعوا الناس أمام الحقيقة التى فطروا عليها وضعا صادقا مكشوفا لا لبس فيه ولا غموض ولا تعميه ، وصرحوا بأن غرضهم من تصوير الناس على هذا النحو هو أن يفهم المصلحون حقيقة النفس الانسانية قبل أن يحاولوا اصلاحها .

أما المسرح الواقعى الحديث فترتبط نشأته بالكاتب النرويجى العظيم (ابسن) الذى كان الصرخة الواقعية المدوية التى أيقظت العالم كله لينظر فى مشاكل العصر الحديث بجميع ألوانها المادية والروحية والمشاكل الناشئة من الصراع بين القديم والحديث فى جميع مجالات الذهن البشرى .

أما الحركة الرمزية فقد نشأت فى الادب الاوروبى الحديث فى أواخر القرن التاسع عشر وكان أبطالها بعيدين عن المسرح مثل (مالارميه) و (بودلير) ، والذى حفزهم الى حركتهم هو الرد على رجال المذهبين الواقعى والطبيعى ،حيث أنكروا عليهم اغترارهم بظواهر الطبيعة والواقع ، فالحقيقة لاتبدو فى صورتها الصادقة الا فى أعماق الاشياء . وكانت طريقتهم فى الكشف عن هذه الاعماق بالرمز والايحاء والتلميح لانها عوامل خلاقة تولد المعانى فى ذهن القارىء أو المتفرج ، بينما الجهر والتصريح منعوامل الهدم وتخريب الصور الفنية وتعويد الذهن على البلادة والاتكال على غيره فى معرفة الاشياء والوقوف بهعند ظاهرها.

وعن المذهب التعبيرى يشير المؤلف الى نظريات (فرويد) فى علم النفس وكيف أنها تركت أثرا كبيرا فى كافة الاتجاهات الادبية والفنية ، لذلك فقد كان طبيعيا أن يشرع الكتاب المسرحيون فى تطبيق هذه النظريات التى آمنوا بها لما كشفت من أسرار النفس الانسانية . ومن أهم سمات المسرحية التعبيرية انها لاتقدم لنا أفرادا عاديين بالمعنى المفهوم ، بل انها تقدم لنا نماذج، ومن ثمةيسمون بأسماء رمزية ، رقم ٥ مثلا أو الشاعر أو الشرطى كما أنها تقتصر على شخصية رئيسية واحدة تعانى أزمة روحية أو نفسية ، على أن نرى البيئة والناس فى اليهما ، كما تبدو لنا بقية شخوصها غير محددة المعالم ، أى مجرد شخصيات مساعدة فى خدمة البطل لتركز كل الاضواء عليه . كما تعتمد المسرحية التعبيرية على الاقتضاب اللغوى والبعد عن اللغة الرسمية التى لايستعملها الناس فى تفكيرهم الخاص ، كما يكثر فيها الاعتماد على المنولوجات التى يعبر بها البطل عن أحاسيسه الداخلية وجيشانه النفسى .

وعن المذهب الوجودى يحاول المؤلف أن يقدم لنا عرضا للفلسفة الوجودية عامة متحدثا عن الفئة المؤمنة (كيركجارد. جبرائيل مارسيل . كارل يسبرز) . هؤلاء الذين يؤمنون بوجود اله خلق الانسان ولكنه لم يخلق أعمال (أى أنهم يرفضون فكرة الجبر ويؤمنون بفكرة الاختيار) . أما الوجوديون الملحدون (هيدجر . سارتر . كامى . سيمون دى بوفوار) فتقوم فلسفتهم على وجوب أن يقف الانسان متفحصا فى ذلك العالم الذى يعيش فيه وما يجب عليه أن يقوم به تجاهه ليكون وجوده مشروعا ، وهو لن يتأتى له ذلك الا اذا كان وعيه حرا حرية مطلقة ، ولن يكون وعيه حرا حرية مطلقة . الا اذا انتزع نفسه من القطيع الانسانى كله ،ولاسيما هذه البيئة التى يحيا فيها ، بكل مقومات هذه البيئة من آداب وتقاليد وعقائد وأديان وفلسفات والتزامات .

والانسان حينما ينتزع نفسه من هذا الماضى ليفكر فى كل تلك المقومات يكون عند كل منها حيال (موقف) من المواقف ، وهنا يجابه (القلق) حيث يقوم النزاع بين ذاته الحرة المستقلة الواعية ، وبين العناصر التى يتألف منها ذلك الموقف ، فاذا ما انتهت هذه المعركة الداخلية الى قرار فانه (يلتزمه) أى أنه يلزم نفسهعن اختياروإقتناع وايمان ووعى بما انتهى اليه .

وهكذا تكون ذاتية الانسان مصدرا لجميع أفعاله ، وليست ذاتية الانسان الا حريته التامة المطلقة التى هى أساس الفلسفة الوجودية الملحدة .

وبعد أن يحرص المؤلف على اظهار انكاره لهذا الاتجاه الفلسفى ، يقدم لنا تلخيصا لمسرحية سارتر (الشيطان والاله الطيب) ، لينهى كتابه الشيق ، ولتنتهى بالتالى جولتنا مع هذه المحاولة الجادة التى اتسمت بالبساطة التى عرض بها المؤلف ماتناوله بالتعريف من مختلف المذاهب الادبية والمسرحية .

مصر

الهلال
العدد رقم 2
1 فبراير 2000

أصداء المعركة حول البنيوية

بقلم : د. مجدى يوسف

حمل الصديق الشاعر مهدي بندق في أخبار الكتاب علي .. «سعي البنيوية (...) للكشف عن القوانين الحاكمة للعلاقات في أنظمة اللغة والانثروبولوجيا ، والاقتصاد والادب ... وغيرها شريطة استبعاد الفاعل أيا كانت هويته» . (ص ١٩)

ويحتج الأستاذ مهدى على هذا المسعى البنيوى التثبيتي مفضلا عليه تفكيكا للبنية يفصح عن تحولاتها التاريخية حتى لو ادعى خطابها المباشر عكس ذلك. وهكذا قد يستنتج قاريء مقال الأستاذ مهدى أن الأمر يتعلق بالدفاع عن التفكيك مقابل محاولات التعرف على البنية . وهو الأمر الذى بحاجة إلى شيء من إعادة النظر لاسيما وأن أصداء المعركة التى دارت حول البنيوية أخيراً لدينا مازالت قائمة !!





فلابد أن نميز أولا بين «البنية» و«البنيوية» إذ أن الأولى موجودة في مختلف ظواهر الطبيعة الأولية أو الثقافية (الانسانية) سواء تعرفنا عليها أو لم نتعرف ، كل ما هنالك أن وسائل وأدوات التعرف عليها هي التي تختلف حسب موضوع الدرس ، فحين يستعير «جريماس» - مثلا - مصطلحات العلوم الطبيعية الدقيقة لتوصيف عملية التعرف على علاقات «النص» الداخلية ، فهو بذلك يحاول أن «يثبّت» ما ليس الثبات من طبيعة (موضوع الوعى) حتى يتمكن من تشريح العلاقات «الحاكمة» لبنية عملية التعرف على الموضوع من خلال التقاط «صورة» له ، أو عددا من «الصور» ، ثم المضى قدما فى اكتشاف علاقات هذه الصورة / النص المفارقة بطبيعة الحال للموضوع الذى تصوره ، وهنا يكمن جدل العلاقة بين «البنية» و«العملية» . فالأولى كامنة فى الثانية ، لأنها فى تحول مستمر، أما النظريات «البنيوية» فتحاول تثبيت نص للبنية ، قد يكون أدبا وقد يكون عمارة أو طقسا اجتماعيا ، حتى تتمكن من الناحية الإجرائية من التعرف على علاقاته الداخلية التى تدعى أنها «بنيته». ولعل الأسس الفلسفية التى شيد عليها «جريماس» نظريته الساعية لاستكشاف دلالة البنية خاصة فى النصوص الأدبية - بالمعنى الواسع للكلمة - يوضح لنا منهجه. فهو ينهض على المنطلق الفلسفى الظاهراتى (الفينومينولوجي) «لإدموند هوسرل» ، وعلى قواعد المنهج فى علم الاجتماع «لإميل دوركايم» . وكلاهما «هوسرل» و«دوركايم» على اختلافهما الإجرائي يشتركان فى أمر أساسى ، وهو الصدور عن «الوعى» الكامن بالموضوع الخارجي ، وليس عن الموضوع ذاته ، أى بعبارة أكثر تجريدا عن الذات وليس عن الموضوع، لذلك فالأدوات الإجرائية التى يصدر عنها «دوركايم» - مثلا - فى التعرف على «الوقائع الاجتماعية» تقوم على رصد استقبالها فى وعى المنخرطين فى العلاقات الاجتماعية - وذلك مثلاً - باستبيان آرائهم حولها . وعند «جريماس» نجد أن الأدوات التحليلية التى استعار بعضها من العلوم الطبيعية سعيا لدقة توصيف العلاقات الداخلية الحاكمة للنص (الذات) وليس الموضوع الخارجى لذلك النص ، نجد أن لذلك «مبرراته» الإجرائية التى تكمن فى ضرورة تثبيت عملية التحول المستمر للموضوع فى جدلية مُحاولة الذات للتعرف على «بنيته» فالنص تثبيت إجرائى تعسفى لما لا يحتمل ذلك ، ولكن كيف يمكن التعرف على علاقاته «الداخلية» دون أن يثبت ؟ ! وهو فى ذلك يشبه محاولة إلتقاط صورة فوتوغرافية لحدث

تاريخي في عملية صيرورة مستمرة، إذ يصعب التعرف على الحدث إن لم «يسجل» في تلك الصورة . وموضوع التشريح البنيوى إذن هو «الصورة» الملتقطة للحدث، وليس الحدث نفسه لذلك، وباعتراف «جريماس» نفسه في لقاء معه في السبعينات فنظريته «البنيوية» ليست «علما» ، وإن استعانت بأدوات العلوم الطبيعية لتحليل «النص» . أما بنيوية «ليفى شتراوس» فتقوم أساسا على تحليل العمليات الثقافية في طقوس الشعوب التي تُدعَى «بدائية» من خلال إدراك الشيء كعلاقة بينه وبين ما هو ليس ذلك الشيء . وبغض النظر عن النتائج التي توصل إليها كل من «جريماس» في اللغة «وليفى شتراوس» في الأنثربولوجيا ، فلاشك أن الجهود البحثية التي قام بها كل منهما قد أسفرت عن «تراث» لا يجوز الإخلاص في اتباعه من جانب أي باحث ، وإلا صار مطبقا ميكانيكيا لنظريتهما كما لا يجوز في نفس الوقت تجاهل هذا التراث البحثي ورفضه تماما اعتمادا على ثغراته وتناقضاته الداخلية . إنما يجدر بالباحث النابه ، إدراكا منه للحدود الايديولوجية والإجرائية لذلك التراث «البنيوى» ، أن يستعين على نحو نقدى ببعض عناصره وأدواته المفاهيمية دون التقيد على أي نحو بما حاول تكريسه أصحاب النظريات البنيوية من طقوس بحثية ، وذلك سعيا منه - أي الباحث - لتحويل هذه الأدوات الإجرائية - بعيدا عن أسسها الفلسفية التي قامت عليها - لتوصيف أدق لظواهر جديدة يبحث عن علاقات بنيتها لا أن يفرض عليها أية نظرية «بنيوية» مسبقة وقد فعلت شخصيا ذلك مع بعض أدوات «جريماس» التحليلية . كأداة رصد علاقة التماثل بين العلاقات الداخلية للنص «الايزومورفى» - وهو مفهوم مستعار في الأصل عن العلوم الطبيعية - لأجعلها ، أي هذه «الأداة» المفاهيمية ، تصير عندى بعد تحويلها وسيلة التحديد الدقيق لعلاقة تماثل متوتر بين العلاقات الداخلية في النص (الذات) والعلاقات الاجتماعية (الموضوع)، التي تتفاعل معها العلاقات داخل النص من خلال تفاعلها والوعى السائد بالعلاقات الموضوعية خارجه . وسوف أعود لتوضيح ذلك في مناسبة أخرى . ما أردت أن أقوله هنا على أية حال هو أني استعنت «بجريماس» وتجاوزته منهجيا في آن . ولكنى ما كنت قادرا على تجاوزه لو أني قصرت عن التعرف النقدى على أسسه الفلسفية التي انطلق منها . وإذا كان بعض الكتاب يفصح عن توجهه المعرفى «الفلسفى» ،

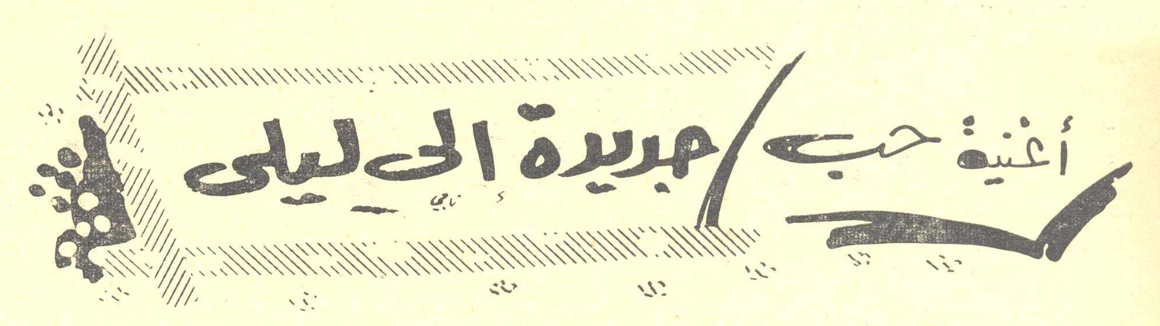
فالبعض الآخر لا يفصح . وهنا يتعين على الباحث أن يستكشف بنفسه من خلال العمل المطروح، سواء أكان نظريا، أو ابداعا تخيلياً، المنطلق المعرفى الكامن فيه.

وما كان «ديريدا» – الذى سيزور القاهرة فى شهر فبراير الحالى بدعوة من المجلس الأعلى للثقافة – قادرا على تجاوز النظريات البنيوية لولا أنه استخلص أولا منطلقاتها المعرفية «الفلسفية» ليختلف معها من منظور التحول والنفى فى مقابل التثبيت الاجرائى الذى كرسته البنيوية .

أما علاقة النظريات البنيوية أو التفكيكية بثقافاتنا العربية المعاصرة ، فقد صارت فى معظمها صادرة عن الإطار النظرى والأدوات الإجرائية لتلك النظريات لا عن الثقافات الاجتماعية فى نسبية خصوصياتها التى أقصى ما يمكن الاستفادة به من هذه النظريات هو طمس معالم بنيتها الموضوعية بدلا من تجلية التعرف عليها ، فتراث البشرية كله بين أيدينا ، ولكن الافادة الحقة منه تستوجب منا – فى رأيى – ألا نصدر إلا عن موضوع الدرس ، وهو المختلف الموضوعى فى ثقافاتنا الاجتماعية دائمة التحول إلى الأفضل أو الأسوأ حتى نتمكن من تطويره وتجاوزه من داخله إلى كيف وآفاق مختلفة. وعندما أتحدث عن «ثقافاتنا ، الاجتماعية العربية فإنى أعنى بذلك التعدد كظاهرة موضوعية قائمة ليس فقط بين مختلف الأمصار العربية ، وإنما بالمثل داخل القطر العربى الواحد ، بل بين قرى ونجوع المحافظة «الجهوية» واحدة مهما كان لها من شكل إدارى ، «موحد» فحين يهتم باحث من كفر الدوار مثلا بأعمال فيلسوف اجتماعى ألمانى كـ «يورجن هابرماس» ، فالسؤال الذى يجب طرحه أولا : ما هى الأسئلة التى تطرحها العلاقات الاجتماعية الموضوعية والثقافات السائدة والمسودة ، سواء أكانت هذه الأخيرة مناهضة للأولى على نحو تلاقى أو غير تلاقى ، أو مذعنة لها – فى مجتمع الباحث – وماذا يمكن أن يقدمه خطاب «هابرماس» لتجاوز هذه التناقضات الداخلية فى ثقافة المجتمع الذى يمثله الباحث ؟ . فالاسهام الجاد هنا يكون فى تحرير الذات الاجتماعية بالصدور أولا عن الأسئلة التى تطرحها ، ثم مقارنتها فى مستوى تال بتساؤلات الآخرين فى الشمال أو الجنوب .. .

فأهلا بـ «هابرماس» وأهلا بـ «ديريدا» وغيرهما من المنظرين البارزين فى الساحة «العالمية» ، ولكننا لن نفيد شيئا يذكر من أى منهم جميعا إن لم نصدر أولا عن رصد البنية المعرقلة لتطورنا ، وذلك بالتجريد العينى عنها قبل اللجوء الى مقارنتها بسواها فى عمليات تجريد التجريد (التنظير) .

سوريا
الثقافة_مدحت عكاش
العدد رقم 12
1 ديسمبر 1961



« الى عينين بعيدتين »

شعر : كمال أبو ديب



حكاية البحار يا صديقتي طويله ..
أتعبه الضياع في العيون ..
وهام في شواطىء الرياح والمنون ..
وتاه في مجاهل العواصف الرهيبه ..
يبحث عن عيون
عن طفلة يضمها .. يرجف في أحضانها ..
يبكي على الصدر الذي يضمه بعد الضنى ..
وبعد قسوة الضياع في المجاهل الغريبه ..
وغاب في ارتحاله .. ومرت السنون ..
كم مرة أغراه بالرسو في المرافىء الامان
شاطىء .. مهفهف الامواج
وفرت الفرحة من ضلوعه .. الى مدى عينيه ..
في الاهداب ..
ورفت الرموش .. لا تصدق الرؤى ..
وغاب في أحلامه العذاب ..
وعندما كان الشراع حالما .. يكاد ينطوي ..

ويرتخي المجداف
كانت تثور في المرافىء الحبيبه ..
عواصف رهيبة .. رهيبه ..
تلفلف الشراع ..
و .. خائبا .. وضائعا .. محطم الاضلاع .. في
عينيه منبعا دموع ..
وغصة في حلقه . حشرجة .. ورجفة في مقلتيه ..
في محاجر الدموع ..
وكل عرق .. في ضلوعه مرارة .. تنز رجفة ..
وخوف ..
وخائبا تذبحه مرارة الرعاف ..
يحول المجداف ..
يعود من جديد ..
ليبدأ التطواف من جديد ..
في بدء رحلة جديدة .. الى مجاهل كئيبة .. بلا
حدود ..

* * *

ولم يزل بحارنا الحزين ..
يبحث عن بحار ..
عن موسمي لآلىء .. وجدولي محار ..
يمرغ الجراح فيهما ..
ولم يزل تلفه عينان ..
يحلم فيهما ..
بالحب والحنان ..
لكنه .. تقذفه العينان يا صديقتي الى مدى عينين
يحلم فيهما ..
بالحب والحنان ..

ذيول الأذناب

قصة بقلم : شوقي عرفات

كانت عزيزة تزورنا في فترات متباعدة فأجلس اليها أداعبها وأتحسس بيدي الصغيرتين شعرها الناعم ٠٠ وكثيرا ما كنت أجذب أذنها لاهمس لها بكلام لا أتذكره ٠٠

كانت لطيفة ٠٠ وديعة ٠٠ لا تؤذي أحدا ولا تحمل في قلبها حقدا أو ضغينة تواصل سعيها في سبيل لقمة العيش وكسرة الخبز واذا ما أمنت زاد يومها وامتلأ بطنها نامت في أي مكان يصادفها فقد كانت لا تخشى شرور زيد من الناس ٠٠

أتتني عزيزة ذات يوم وراحت تطوف حولي وتهز ذيلها في دلال فجذبتها من أذنيها المرتخيتين وأجلستها في حجري ورحت أداعبها وهي وادعة آمنة راضية عن ملاطفتي لها ٠٠

لقد استهوتني عزيزة ذلك اليوم فرحت أتأملها وراعني أن وجدت في عينيها نظرة آملة سعيدة ٠٠ وخيل الي أنها سابحة في شعور لذيذ حتى أنها كانت تبتسم بين الحين والآخر ٠٠ وفجأة ٠٠ وجدتها تنتفض ثم تخلص جسمها من بين يدي وتنظر الى كلب كبير كان يهز ذيله في حركات سريعة متتابعة وعندما ترك الكلب مكانه ودعتني بنظرة وخلفتني متابعة هذا الكلب الكبير ٠٠ وتطلعت نحوها في بلاهة ٠٠ وصممت أن أتبعها علني أدرك سر سعادتها ووجدتهما يسرعان متجهين صوب المزارع ثم يختفيان عن الانظار ٠٠ وعدت الى بيتي وعقلي الصغير لا يدرك سر سعادتها اذ ذاك ولا يفهم لسرورها علة أو سببا ٠٠

لم أكن أدري وقتها أن المسكينة قد وقعت فريسة الحب وانها تزوجت هذا الكلب الكبير وكونا عشا سعيدا حتى أنها لم تعد تظهر كسابق عهدها فقد كانت زوجة لحاكم مستبد راح يفرض عليها ارادته وتزمته فوضعها في عش الزوجية جليسة العرف والتقاليد ٠٠

وكم بحثت عنها ٠٠ وكم حرمت نفسي الكثير من طعامي وأدخرته لها آملا أن أراها ولكنها كانت عني

لكنه تقذفه العينان من جديد ٠٠
الى مجاهل الضياع ٠٠ والرياح ٠٠ من جديد ٠٠
وينهك التطواف أضلع المغامر الكئيب ٠٠
يمزق الشراع ٠٠
فينتهي ٠٠ يموت ٠٠
وينطفي في يمه مستسلما ٠٠ بلا صراع ٠٠
ويترك المجداف ٠٠ يهجر الصراع ٠٠
حتى ولو أغرته يا بريئة العينين مقلتان طفلتان ٠٠
بريئتان في مداهما تموج رفة الحنان ٠٠
وينتهي بحارنا الحزين ٠٠
في قاع عينين ٠٠ بلا ضوء ٠٠ بلا حنين ٠٠

* * *

صديقتي ٠٠ طويلة ٠٠ طويلة حكاية البحار ٠٠
لكنه في قاعه الكئيب في مجاهل البحار ٠٠
ما زال يسأل الرياح والحطام والسفين ٠٠
يسألها عن ضوء مقلتين ٠٠ حينما كانت فقاقيع المياه فوق رأسه ٠٠ تطفو على الزبد ٠٠
كان على الشواطىء القريبه ٠٠
يشرق ٠٠ يغري أن يجاهد الشراع عله ٠٠!!٠٠
يسألها ٠٠ لو أنه ٠٠
قد جاهد الامواج والرياح والاثباج ٠٠
تراه ٠٠ يا ترى ٠٠
تراه كان ٠٠ كان ضمه ٠٠؟!٠٠
تراه يا صديقتي ٠ تراه كان ٠٠
أم تراه كان يقذف البحار من جديد ٠٠؟!٠٠
الى مجاهل الضياع والرياح والحطام من جديد ٠٠
الى مجاهل العيون والعواصف الرعاد والانين ٠٠
في رحلة ٠٠ تعيد قصة ارتحاله الحزين ٠٠ خلف وهمه الثمين ٠٠؟!٠٠

دمشق ـ كمال ابو ديب

أفق التوقع في عمود الشعر لأبي علي المرزوقي

ابن عيني عبدالله(*)

قامت نظرية التلقي بزعامة هانز روبرت ياوس(1) على عدة مرتكزات، لا يكاد يستغني واحد منها عن الآخر إلا أن النقاد يرون أن أهم مرتكز تقوم عليه النظرية هو أفق التوقع، والذي يلعب «دورا مركزيا في نظرية التلقي عند ياوس وهو يعد من منظور ياوس نفسه بمثابة الركيزة المنهجية لنظرية التلقي»(2)، وهو عبارة عن جملة من الاستعدادات يتسلح بها المتلقي ليواجه بها نصا ما، أي أن المواجهة تتم وفق «المعايير الثقافية والطروحات والمقاييس التي تشكل الطريقة التي يفهم بها القراء ويحكمون من خلالها على عمل أدبي ما في زمن ما، يمكن أن يتشكل هذا الأفق من عوامل مثل الأعراف وتعريفات الفن (مثل الذوق)، أوالشفرات الأخلاقية السائدة»(3).

هذا الأفق الذي يمتلكه المتلقي هو الوحيد الذي يكفل له تلقي النصوص وتأويلها وملء فراغاتها وما تركه الملقي من تيمات، فيتسنى له بذلك المساهمة في إكمال النصوص وصياغة المعاني واستكمالها، وفي هذا يقول الدكتور محمود عباس عبدالواحد: «عندما ينتقل القارئ من

(*) باحث - المغرب.

مهمته المباشرة إلى المستوى الثاني للقراءة تبدو أمامه فراغات أو غموض أو بقع إبهام عليه أن يستكملها ليكون مشاركا في صنع المعنى»[4].

وقد طالب النقد العربي القديم طيلة سنوات الملقي بمراعاة أفق الانتظار لدى المتلقي واكتملت هذه المطالبة على يد المرزوقي (ت 421هـ)، باستنباطه عمود الشعر وفي هذا قال: «... فإنْ كَانَ الأمْرُ علَى هذَا، فالوَاجِبُ أنْ يُتَبيَّنَ مَا هُو عمُودُ الشِّعرِ المعْرُوفُ عندَ العَرب، ليتَمَيَّزَ تَليدُ الصّنعَة من الطّريف، وقديم نظَام القَريض من الحديث، ولتُعْرفَ مواطِئُ أقدَام المخْتَارينَ فيما اختَارُوهُ، ومراسِمُ إقدام المزيِّفين على ما زيَّفُوهُ، ويُعلم أيضاً فرق ما بين المَصْنُوع والمطبُوع، وفَضيلةُ الأتيِّ السَّمْحِ على الأبِيِّ الصّعْب فنَقُولُ وبالله التَّوفيق: إنّهم كانُوا يحاولُونَ شَرَفَ المعْنَى وَصحَّتَهُ، وَجزَالَة اللَّفظ وَاستقَامَتَهُ، والإصَابَةَ في الوَصْف، ومنْ اجْتمَاع هذه الأسبَاب الثَّلاثة كَثُرَت سَوَائرُ الأمْثَال، وَشوَاردُ الأبيَات وَالمُقَارَبَةَ في التَّشْبيه، والْتحَامَ أجْزَاء النَّظْم والْتئَامَهَا على تَخَيُّر منْ لَذيذ الوَزْن، ومُنَاسَبَةَ المُسْتَعَار منْهُ للمُسْتَعَار لَه، وَمُشَاكَلَةَ اللَّفْظ للمَعْنَى، وَشدَّةُ اقتضَائهمَا للقَافيَة حَتَّى لاَ مُنَافَرَة بَينَهُمَا، هذه سَبْعَةُ أبْوَاب هي عمُودُ الشِّعرِ ولكُلِّ باب منها معيَارٌ»[5].

هذا العمود يقابل - بما لايقبل الشك - أفق الانتظار الذي نادت به النظرية الألمانية، أفق انتظار يتسلح به الملقي والمتلقي معا، مع اختلاف بيّن بينها في طريقة الاستعمال، فالملقي يراعي أفق الانتظار لأنه لا يملك «الحرية المطلقة في كتابة النص فهو يرجع إلى عدد معين ومعروف من سنن الكتابة، يشكّل الخروج عليها أو التغاضي عنها مساسا بنظام الكتابة وأعرافها، هذه السنن هي خبرات قراء تجمعت على مدى العصور، وأصبحت دلائل وإمارات تسكن مخيلة الشاعر دون أن يستطيع إهمالها. فالوزن والقافية والشروط الصحيحة للاستخدام قواعد على

الشاعر أن يلتزم بها وهي واحدة من جملة مواضعات تضمن سلامة النص الأدبي»[6]، وهذا من أجل إثارة المتلقي والسعي إلى مفاجأته وإحداث الشعور بالخيبة لديه وذلك بخرق الأفق المألوف وخلق أفق جديد[7].

أما المتلقي فيمتلك هذا الأفق حتى يؤول ويملأ الفراغات التي تُترك، وحتى يعرف نوعية الإبداع الملقى إليه أهو مألوف متوقع أم غريب مفاجئ ثار به الملقي على تلك الاستعدادات التي تشكل أفق التوقع؟ وهل كانت هناك متعة فنية[8] في الحالتين؟ أم فيه إضافة وتوسع أفق توقع؟ وفي هذا يقول أحد النقاد: «إن أفق التوقعات الذي يأتي من خبرة قديمة عند القارئ بأعمال سابقة، يلتقي بالنص الجديد الذي يقرؤه، وحينئذ فتوقعاته تكون تنويعاً إلى ما سبق أو تصحيحاً له أو تبديلاً كاملاً أو مجرد توقعات قديمة تنبعث من جديد»[9].

إذاً أفق الانتظار في النقد العربي القديم يمثله عمود الشعر بمقاييسه السبعة على أن كل مقياس يمثل أفق انتظار خاص به بمعنى أن العمود أفق انتظار كلّي أما المقياس الواحد فأفق انتظار جزئي، ومن ثَم فأول أفق صغير متفرع عن الأفق الكبير هو شرف المعنى وصحته، وفيه يقول المرزوقي: «فعيارُ المَعْنَى أنْ يُعْرَضَ على العقْلِ الصَّحِيحِ، والفهْمِ الثَّاقِبِ، فإذَا انعطَفَ عليه جَنْبَتَا القبُولِ والاصطفَاءِ مُسْتأنِسًا بِقَرَائِنِهِ خرَجَ وافياً، وإلاَّ انْتَقَصَ بمقدَارِ شَوْبِهِ وَوَحْشَتِهِ...»[10].

إن المرزوقي يريد بهذا أن المعنى يجب أن يوسم بالسمو وذلك بالجنوح إلى الابتكار والجدة والاختلاف عن المعهود و المتداول، أي أن الملقي مجبر على خرق أفقِ توقع يُعرف بشرف المعنى وصحته، وذلك بتجنب المبتذل المألوف الذي فهمه العقل ولا حاجة له لأنْ يُعرض عليه، لأنه سيكون ممجوجا مرذولا من قبل المتلقي، فما يعرض على هذا

العقل وجب فيه شيء من الإغراب والإغراق والمخالفة للمعهود، وفي هذا يقول إدريس بلمليح: «ومعناه أن المجال الدلالي للشعر لا يمكن أن يكون ذا محتوى مبتذل، يلامس سمات الحياة اليومية ويهتم بجزئياتها الرتيبة، بل لابد من أن يكون محتوى الرسالة الشعرية تركيبا لدلالات جزئية لا نعهدها في تواصلنا العادي، ولكنها بالرغم من ذلك دلالات صحيحة، يقبلها العقل والفهم وينعطفان عليها، ثم يجدان لها قرائن من جنسها»[11].

والأفق الثاني يتمثل في جزالة اللفظ واستقامته وعياره «الطَّبعُ والرِّوايةُ والاستِعْمَالُ، فما سَلِمَ مِمَّا يُهَجِّنُهُ عند العرض عليها فهُو المختَارُ المستقِيمُ، وهذا في مفردَاته وجملته مُرَاعًى، لأنَّ اللَّفظةَ تُستَكرَمُ بانفرادِهَا، فإذا ضَامَّهَا مَا لاَ يُوافِقُهَا عادَت الجملةُ هَجِينًا»[12]، فالمتلقي ينتظر لفظا فصيحاً متداولاً، لا هجنة فيه، على أن يكون في توافق مع نظيره من الألفاظ في التركيب فيُؤدى المعنى على أحسن وجه.

لأن هذا التوافق هو أفق توقع للمتلقي، أما اللفظة المفردة فالعربي قديما كان يملكها، وحتى المرزوقي أكد على أن اللفظة بانفرادها مستكرمة، ونبه إلى أن التوافق هو ما يصبو إلى المتلقي كأفق توقع وكلما حرص الملقي عليه كانت الإثارة، وكان التعديل في أفق الانتظار، وإن لم يُراع هذا لن يفيد المعنى الجيد في لفظ غير منسجم، كما أن «شرط الملاءمة أو مقياسها الطبع والرواية والاستعمال. أي أن تكون ملاءمة عفوية، غير منافرة لمعجم اللغة المتواترة واستعمالاتها العادية فيقتضي ذلك إخضاع هذه اللغة بوحداتها ونظامها التركيبي إخضاعا تاما لنظام الشعر»[13].

أما ثالث أفق جزئي فهو الإصابة في الوصف وفيه قال المرزوقي: «وعيارُ الإصَابةِ في الوصْفِ الذَّكاءُ وحسْنُ التَّمييزِ فما وَجَدَاه صادقاً في

العُلُوق، مُمَازِجاً في اللُّصُوق، ويتعسّرُ الخرُوجُ عِنه، والتّبرُّؤُ منه، فذَاكَ سيمَاءُ الإصَابَة فيه، ويُروى عنْ عمرَ رضيَ اللّه عنه أنّه قال في زُهير: كانَ لاَ يمدَحُ الرَّجلَ إلاّ بما يكونُ للرِّجَالِ. فتأمَّلْ هذا الكَلامَ فإنَّ تفسِيرَهُ ما ذكرْنَاهُ»(14).

والمقصود بهذا تجنب الابتذال قدر الإمكان لأنه أفق توقع معهود لا يثير المتلقي، أي أن الملقي مجبر على خرق المعهود دون أن يخرج عن سنة العرب في الوصف، لأن هذا كما قلنا إخلال بالنظام كله من منطلق عمود الشعر، ومن ثَم فالملقي لن يتأتى له ذلك إلا بوصف «البديل التخيلي وصفا مقنعاً إلى الحد الذي يعتقد معه المتلقي أنه واقع بالرغم من كونه في بعض الحالات – إن لم نقل في أكثرها – مستحيلاً»(15).

ويرى محمد المبارك أن مقياس الإصابة في الوصف أفق انتظار خاص بالملقي أكثر من المتلقي، إذ هو المطالب بالذكاء وسرعة لقف التصورات الذهنية الواردة عليه عند خوضه غمار العملية الإبداعية، كما أنه مجبر على حسن التمييز إلى جانب ذكائه وذلك في اختيار اللفظ المناسب، أي أن أفق الانتظار الخاص باللفظ بدوره تابع للملقي، أما عيار المعنى فالمبارك يرى أنه خاص بالمتلقي، فهو من يستخدم عقله الصحيح وفهمه الثاقب – أي ذوقه حسب المبارك – للتأمل والفحص واستقبال المعنى ليعرض على أفق التوقع فيكون التأثر أو عدمه(16).

ثم كان الحديث عن مقاربة التشبيه وفيه قيل: «وعيارُ المقاربَة في التَّشبيه الفطنَةُ وحُسنُ التّقدير، فأصدَقُهُ ما لا يَنتَقِضُ عند العكس، وأحسَنُهَ ما أوقَعَ بينَ شيئَيْنِ اشتراكَهُمَا في الصِّفات أكثَرَ من انفرادهمَا، ليَبِينَ وَجْهُ التَّشبيه بلا كُلْفَة، إلاّ أنْ يكُونَ المطلُوبُ من التَّشبيهِ أشْهَرَ صفاتِ المشَبّه به وأملَكَها له، لأنَّه حينئذٍ يدلُّ على نفْسِه ويحميِه من الغمُوضِ والالتباسِ»(17).

والمعروف عن العرب أنهم أكثروا من التشبيه وتفننوا فيه إلى أبعد الحدود، والمرزوقي يرى أن هذه المقاربة أفق انتظار يجب أن يراعى بدوره لتتكامل عناصر العمود، وتتم العملية الإبداعية، أو قل أفق الانتظار الكلي، ولن يتأتى هذا إلا إذا وُفق التشبيهُ إلى تخيل «علاقات لا وجود لها في الأصل والتحقق، وهي علاقات تحدد أداة إدراكها والتفاعل معها في الفطنة وحسن التقدير لا في التصديق والتحقيق»[18].

ثم ينادي المرزوقي بحتمية توفير أفق انتظار مكمل لما سبق، حتى يحصل للمتلقي القبول واللذة ، ويكون هذا - حسبه - بضرورة التحام الأجزاء، وقد قال فيه: «وعيارُ التحَام أجزَاءِ النّظم والتئامه على تخيُّر منْ لذيذ الوزْن، الطَّبعُ واللّسانُ فما لَم يتغيَّرُ الطَّبعُ بأبنيته وعقوده، ولم يتحبَّسْ اللّسانُ في فصوله ووصوله، بل اسْتَمرّا فيه واستسْهَلاهُ، بلا مَلال ولا كلال، فذاك يوشكُ أَنْ تكُونَ القصيدَةُ منه كالبيْت، والبيْتُ كالكلمَة تَسَالُماً لأجزائه وتَقَارُناً»[19].

وهذا الطرح هو ما يعرف بالوحدة الفنية، والتي تتآلف فيها جميع عناصر القصيدة، حتى يكون الشعر سلساً على اللسان، ويبعث الأريحية والمتعة الفنية المرجوة من النظم، وهذا بدوره أفق ينتظره المتلقي بمعنى «أن الوقع المتولد عن انعكاس مكونات الوزن في مكونات اللغة وقع إيقاعي يظهر في المستوى الصوتي والمستوى التركيبي، ويتجه اتجاهين اثنين، أفقي وعمودي، ولذلك فهو وقع نص إذا صح هذا التعبير»[20].

والأفق السادس هو مُنَاسَبَةَ المُسْتَعَارِ منْهُ للمُسْتَعَارِ لَه وعيار هذه الاستعارة «الذهن والفطنة. وملاك الأمر تقريب التشبيه في الأصل حتى يتناسب المشبه والمشبه به، ثم يكتفى فيه بالاسم المستعار له لأنه المنقول عما كان له في الوضع إلى المستعارله»[21]. في أفق الانتظار هذا يبدع الملقي تشبيها فيه التناسب والتقارب بين المشبه والمشبه به، وذلك بتأويله

لمظاهر العالم من حوله، واضعاً في حسبانه «أن هذا التأويل تأويل تناسبي ولذلك فإن وقعه لابد من أن يكون هو أيضا وقعاً تأويلياً وتناسبياً، تنبثق عنه ردود أفعال متعددة لا مجال فيها إلى العقل والمنطق والقياس»(22). فإن كان الأمر على هاته الحال فإن أفق التوقع قد تحقق، بل تحققه هذا فيه تعديل وخرق لما عهد المتلقي.

وآخر أفق جزئي هو مشاكلة اللفظ للمعنى وعن هذا قال المرزوقي: «وعيارُ مشاكلَة اللّفظ للمعنَى، وشدَّة اقتضائهمَا للقافية حتّى لا مُنَافَرَة بينَهُمَا، طولُ الدُّربةِ ودوامُ المدارسَة فإذا حكَمَا بِحُسن التبَاس بعضِهمَا ببعض، لا جَفَاءَ في خلالهَا ولاَ نُبُوَّ ولا زيادَةَ فيها ولا قصُورَ وكان اللّفظُ مَقسُوماً على رُتَب المعاني، قد جعلَ الأَخَصُّ للأَخَصِّ، والأَخَسُّ للأَخَسِّ فهو البريءُ من العَيْب، وأمّا القافيةُ فيجبُ أن تكونَ كالموعُود به المنتَظَر يتَشوَّفُها المعنى بحقّه، واللّفظُ بقِسْطه، وإلا كانت قلقةً في مَقَرِّهَا مُجْتَلَبَةً لِمُسْتَغْنٍ عنها»(23).

ما ينتظره المتلقي في هذا الباب أن تكون المشاكلة بينهما تامة ولا تستغني عن تلاؤم مع القافية، ويتأتى هذا بالدربة والمدارسة والاطلاع على جل النصوص الشعرية، إذ بهذا لا بغيره يتمكن كل من الملقي والمتلقي من الانتقال من لغة التواصل اليومي إلى لغة التواصل الشعري، فالملقي مجبر عل توفير الانسجام بين مستوى المحتوى ومستوى العبارة حتى تكون الفعالية، ويتحقق أفق الانتظار الذي يرجوه المتلقي(24).

وتجدر الإشارة إلى أن الآفاق الثلاثة الأولى (شَرَفَ المَعنَى وَصحَّتَهُ، وَجزَالَة اللّفظِ وَاستقَامَتَهُ، والإصَابَةَ في الوَصْفِ)، هي آفاق رئيسية أما الآفاق المتبقية فثانوية، لهذا نجد المرزوقي يشير إلى أن العرب كدّت وحاولت جادة إلى تحقيق هذه الآفاق الثلاثة، كما أن لا أحد ينكر أن

تحقيقها يؤدي بالضرورة إلى بناء الآفاق المتبقية وتحققها، فتكون المتعة الفنية وذلك بالخروقات المتعددة للأفق الكلي.

بقي أن أقول إن عمود الشعر هو بمثابة أفق انتظار في نظرية التلقي المعاصرة إلا أنه أفق انتظار ضيق إن صح التعبير لأن فيه معيارية بحتة يقف عليها الملقي والمتلقي معا، ومفهوم الأفق بهذا الطرح كان في السنوات الأولى للتلقي، فياوس عدل مفهوم التلقي فيما بعد ليتناسب مع ما كان يرمي إليه من ضرورة إعادة كتابة تاريخ الأدب وفق الآفاق المتعددة عبر الزمن وما صحب ذلك من خروقات وتعديلات غيرت من الأجناس الأدبية عبر العصور.

أضف إلى هذا «أن خرق الأفق أي جدة العمل الأدبي واختلافه لم يكن هو المطلب الأساسي في كل أدب وفي كل عصر، بل إن بعض العصور والمجتمعات كانت جمالية الأدب تتحدد عندها بمقدار وفائها لقواعد النوع الأدبي ولأفق انتظار القراء»[25]. هذا ينطبق على العمود لأن فيه دعوة لالتزام السنة العربية التي تمسك به العرب قرونا، والخارج عن هذه السنة هو بالضرورة مخالف لأفق التوقع جملةً وتفصيلاً.

الهوامش

(1) ينظر نظرية الاستقبال مقدمة نقدية: روبرت سي هول- ترجمة رعد عبد الجليل جواد - دار لحوار للنشر والتوزيع سوراط، 1 -1992- ص 71، وقراءة النص وجماليات التلقي: محمود عباس عبدالواحد- دار الفكر العربي مصر - ط1 - 1996 -ص27.

(2) المقامات والتلقي: نادر كاظم - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت - ط1 - 2033 - ص33.

(3) قراءة الآخر/ قراءة الأنا نظرية التلقي وتطبيقاتها في النقد الأدبي العربي المعاصر: حسن البنا - الأمل للطباعة والنشر - ط1 -2008 - ص28، وينظر نظرية الاستقبال: ص77.

(4) قراءة النص وجماليات التلقي: ص23.

(5) شرح ديوان الحماسة: أبو علي المرزوقي- ت: أحمد أمين وعبدالسّلام هارون- دار الجيل- بيروت- ط1 -1991 ص7.

(6) استقبال النص عند العرب: محمد المبارك- المؤسسة العربية للدراسات والتوزيع - ط1 - 1999 - ص 200.

(7) ينظر مجلة قراءات: مقال بعنوان أفق التوقع عند ياوس بين الجمالية والتاريخ- للدكتور خير الدين دعيش العدد1 -2009- ص79.

(8) ينظر قراءة النص وجماليات التلقي: ص26.

(9) مجلة علامات في النقد: مقال بعنوان النظرية النقدية ومفهوم أفق التوقع: السيد إبراهيم - مج 8 - ج32 - ماي 1999 - النادي الثقافي - جدة - ص169.

(10) شرح ديوان الحماسة: ص 9.

(11) المختارات الشعرية وأجهزة تلقيها عند العرب من خلال المفضليات وحماسة أبي تمام: إدريس بلمليح - مطبعة النجاح الجديدة - الرباط - ط1 - 1995 - ص 446.

(12) شرح الحماسة: ص9.

(13) المختارات الشعرية وأجهزة تلقيها عند العرب من خلال المفضليات وحماسة أبي تمام: ص448.

(14) شرح الحماسة: ص9.

(15) المختارات الشعرية وأجهزة تلقيها عند العرب من خلال المفضليات وحماسة أبي تمام: ص450.

(16) ينظر استقبال النص عند العرب: ص185، المختارات الشعرية وأجهزة تلقيها عند العرب من خلال المفضليات وحماسة أبي تمام: ص451.

(17) شرح الحماسة: ص9.

(18) المختارات الشعرية وأجهزة تلقيها عند العرب من خلال المفضليات وحماسة أبي تمام: ص453.

(19) شرح الحماسة: ص10.

(20) المختارات الشعرية وأجهزة تلقيها عند العرب من خلال المفضليات وحماسة أبي تمام: ص454.

(21) شرح الحماسة: ص11.

(22) المختارات الشعرية وأجهزة تلقيها عند العرب من خلال المفضليات وحماسة أبي تمام: ص456.

(23) شرح الحماسة: ص11.

(24) ينظر المختارات الشعرية وأجهزة تلقيها عند العرب من خلال المفضليات وحماسة أبي تمام: ص459.

(25) المقامات والتلقي: ص36.

الكويت
البيان_الكويتية
العدد رقم 338
1 سبتمبر 1998

آليات تأويل

الأحلام

(دراسة مقارنة مع آليات تأويل الإبداع الأدبي)

د. حميد لحمداني
كلية الآداب - فاس / المغرب

يعتبر تأويل الأحلام من أغنى حقول علم النفس والتحليل النفسي، وذلك لأنه يقدم للباحث المهتم بقضايا التأويل أهم الآليات التي يمكن استخدامها في فهم الظواهر والمشاهد غير المألوفة. وإذا نحن اعتبرنا، على سبيل المثال، جميع الظواهر التخييلية ظواهر غير مألوفة. فإنه يتبين لنا إلى أي حد يمكن لنتائج البحث في تأويل الأحلام أن تقدم من الفوائد في فهم غيرها من الظواهر الرمزية، وخاصة الظاهرة الأدبية. وإذا كان هذا البحث قد خصص أولا لدراسة آليات تأويل الأحلام، فإنه مع ذلك يعتبر أن معظم ما يقال عن طبيعة الأحلام ومكنزمات فهمها، يمكن أن ينطبق إلى حد ما على الأعمال الإبداعية الأدبية، وخاصة تلك التي تمتلىء بالرموز والصور الخيالية غير المألوفة. ولا نستبعد أن تلتقي آليات تحليل الأحلام بتلك التي استخدمت في تحليل النتاجات الأدبية عند توظيف التداعي الحر في التأويل أو التفسير بالضد أو بالمعاني المقصودة من الألفاظ أو الأسماء.

يتعرض كتاب الأحلام عبر

العصور(1) لجملة من ضوابط التأويل الخاصة بالحلم يرجع تاريخها إلى حوالي ألفي سنة قبل الميلاد، أي منذ وضع مفتاح الأحلام الهيري الذي عثر على مخطوطة مختصرة منه دونت حوالي 1100 سنة قبل الميلاد. ونوجز هذه الضوابط فيما يلي:(2)

- التأويل اعتمادا على حياة ونفسية ومزاج الحالم:

وهذا تأويل تاريخي سيكولوجي، ففي مفتاح العلوم الهيري تم التمييز بين نمطين من الأحلام: أحلام الناس الطيبين، وأحلام الناس الأشرار، كما تم الاعتماد على ظروف حياة الحالم، ونموذجه الحسي، ومزاجه وطباعه.

- التأويل عن طريق تداعي الأفكار:

فالحلم بالبستان، يفسر بالسعادة، والحلم بامرأة تلد هرة يفسر بكثرة الأولاد. وليست هناك اعتباطية تامة في مثل هذه التأويلات، لأن الفكر المؤول يعتمد فيها على عناصر التشابه في المظهر أو في الانطباع المألوف الذي تخلفه بعض الظواهر في الذاكرة، كانطباع البهجة الذي يجمع بين البستان وحالة السعادة.

- التأويل الترميزي:

وفيه لا يكون بين الرمز ودلالته أية علاقة تشابه أو اختلاف جوهرية (تناقض على سبيل المثال. بحيث تبدو العلاقة اعتباطية، كتأويل الحلم بالسمكة، على سبيل المثال، بالموت، بخلاف تأويل اللون الأسود بالموت.

- التأويل بالتضاد:

كأن الحلم وفق هذا النمط من التأويل يقدم لصاحبه صورة معكوسة عن الوقائع المشاهدة، أو عن بعض عناصرها الخاصة. والحلم في هذه الحالة ينظر إليه دائما على أنه متعلق بما سيقع مستقبلا في حياة الشخص الحالم، على خلاف ما سيذهب إليه بعض مفسري الأحلام من العرب في وقت لاحق. ومثال التفسير بالتضاد: الحلم بالموت، فقد اعتبر أحيانا إشارة إلى حياة مديدة.

- التأويل اعتمادا على التلاعب بالألفاظ والأصوات:

تمتزج في هذا النمط التأويلي تداعيات الأفكار وكذا التشابهات البعيدة، ولكن الطابع الغالب فيه هو التأويل الاعتباطي. كما يمكن وصف التشابهات بأنها خفية ومرهفة. يتعلق هذا النمط في معظم الأحيان بألفاظ أو أصوات متميزة في الحلم تكون لها مكانة بارزة فيه. ومن أحلام التشابه المرهف قولهم: «حين يحلم أحدهم أنه يأكل خبزا أبيض، فتلك إشارة مليحة بأنه سينعم بمظهر مشرق».(3)

وإذا نحن أخذنا كتاب تفسير الأحلام لابن سيرين، فسنجد فيه جميع أنماط التعبير (4) التي كانت معتمدة في تفاسير الأحلام القديمة، بل جميع مستويات التأويل التي اعتمدت في تفسير القرآن الكريم، فإلى جانب:

- التفسير بالأسماء، وهو ما دعاه ابن قتيبة «الكناية».

- والتأويل بالمعنى أي التأويل الاستعاري، فالأترُج يؤول بالنفاق لمخالفة ظاهره باطنه.

- ثم التأويل بالمثل السائر وهو نفسه التأويل اعتمادا على كلام العرب عند ابن قتيبة.(5)

- والتأويل بالمأثور من كلام الأنبياء والحكماء.

- والتأويل بالضد، وهو ما دعاه ابن قتيبة التأويل بالمقلوب.

- والتأويل اعتمادا على ما جاء في

كتاب الله، إذ يمتلىء كتاب ابن سيرين بتأويل الأحلام اعتمادا على آيات قرآنية متعددة. ومثال تأويله هذا قوله بأن الحلم بالصعود في السلم إقامة البينة لقوله تعالى: «.. أو سلما في السماء فتأتيهم بآية..»(6)

قلنا إلى جانب استخدام ابن سيرين لجميع هذه الأنماط من التأويل في مجال تفسير الأحلام نراه يعتمد أيضا على وسائل أخرى منها:

ـ تعبير الحلم بالوقت: فرؤية الفيل على سبيل المثال في ضوء النهار معناه أن المرء سيطلق امرأته أو أن سيصيبه سوء بسببها. وهنا تلاحظ الاعتباطية في أوضح صورها. ولعل مثل هذه التأويلات كانت مسؤولة عن نفور كثير من الباحثين من الاهتمام بمجال تفسير الأحلام، ما دامت كثير من التأويلات لا تأخذ المنطقية في التعليل والاستنتاج. غير أنه لا بد من الإشادة مع ذلك بالمجهود الذي قام به ابن سيرين لتقريب البحث في الأحلام من مجال البحث في العلوم الإنسانية الأخرى وجعله علما جديرا بالاهتمام. ولعل من المقاييس الموضوعية التي اعتمدها في هذا الصدد:

ـ تأويل الأحلام اعتمادا على نفسية الحالم ومشاغله ومعارفه:

وهذا مقياس لا يرجع إلى نص الحلم وحده بل يعتمد على حياة صاحبه من أجل إضاءة الزوايا الخفية في نص الحلم. جاء في كتاب تفسير الأحلام المنسوب إلى ابن سيرين أنه كان إذا سردت عليه «رؤيا مكث فيها مليا من النهار يسأل صاحبها عن حاله ونفسه وصناعته وعن قومه ومعيشته، وعن المعروف عنده والمجهول منه، ولا يدع شيئا يستدل به ويستشهد به على المسألة إلا طلب علمه».(7) ويبدو أن تحليل الأحلام في الثقافة العربية كان متقدما من هذه الناحية التي تربط النص بصاحبه على جميع المستويات، وهو ما لم يتم إنجازه بهذه الدقة في مجال الأعمال الأدبية. ومن الطبيعي أن يحتل الاستدلال في هذه المقارنة بين الحالم وحلمه مكانة أساسية في التأويل..

ـ التأويل اعتمادا على البنية التامة المنتظمة للحلم:

اهتم ابن سيرين كثيرا بوحدة النص الحلمي، حتى أن صحته لا تكتمل إلا بحضور جميع العناصر جنبا إلى جنب، وهو يعتبر أن الزيادة أو النقصان في الحلم من قبل سارده تؤدي إلى حدوث خلل فيه، كما أنه راعى ضرورة الحفاظ أيضا على ترتيب العناصر كما جاءت في الحلم:

«... وإن وجدت الرؤيا تحتمل معنيين متضادين نظرت أيهما أولى بألفاظها، وأقرب من أصولها فحملتها عليه. وإن رأيت الأصول صحيحة وفي خلالها أمور لا تنتظم ألقيت حشوها وقصدت الصحيح منها، وإن رأيت الرؤيا كلها مختلطة لا تلتئم على الأصول علمت أنها أضغاث أحلام».(8)

وابن سيرين يقدم النصيحة أيضا للحالم باعتباره المستفيد الأول من تأويل حلمه فيقول: «وينبغي لصاحب الرؤيا أن يتحرى الصدق ولا يدخل في الرؤيا ما لم ير فيها، فيفسد رؤياه ويغش نفسه..»(9)

ـ التأويل بالقصد:

وهذا له علاقة بتأويل الأحلام اعتمادا على نفسية ومشاغل الحالم، فالحلم في نظر ابن سيرين له ارتباط شديد بنوايا ومقاصد الحالم واهتماماته الخاصة. جاء في كتاب تفسير الأحلام على لسان ابن

قتيبة أنه عليك أيها العابر (أي مفسر الأحلام) إذا عجزت عن تأويل رؤيا أحدهم أن يسأل «الرجل عن ضميره في سفره إن رأى سفرا، وفي صيده إن رأى صيدا، وفي كلامه إن رأى الكلام، ثم قضيت بالضمير، فإن لم يكن هناك ضمير أخذت بالأشياء على ما بينت لك».(15)

البحث عن المقصدية الكامنة للحالم من خلال اهتماماته وطموحاته وما يشغل باله (= الضمير) هو معادل للبحث عن المعنى من خلال مقصدية المتكلم في مجال الإبداع الأدبي شعرا كان أم نثرا. كل هذا يؤكد أن تأويل الأحلام في الثقافة العربية كان في معظم الأحيان يعطي للحلم دورا أساسيا في الحياة الخاصة للإنسان ويجعله وثيق صلة بسلوكه اليومي. ويعكس هذا التصور أيضا كيف أن الحلم يمثل مجالا تتجسد من خلاله طموحات الأفراد ورغباتهم الملموسة. والأكثر أهمية من كل هذا هو أن ابن سيرين اعتبر الحلم أيضا تعبيرا عن الرغبات التي يرفضها المجتمع، وخاصة ما هو متعلق منها بما سماه العورات، وهذه إشارة واضحة للمجال الجنسي، ولذلك يوصي العابر بأن يحافظ على سر المهنة: «واستر ما يرد عليك من الرؤيا في التأويل من أسرار المسلمين وعوراتهم، ولا تخبر بها إلا صاحبها، ولا تنطق بها عند غيره، ولا تحكها عنه ولا تسمه فيها إن ذكرتها. ولا تحك عن أحد... رؤيا إن كان فيها عورة يكرهها، فإنك إن فعلت ذلك اعتبت صاحبها».(11)

هكذا يتبين إلى أي حد كانت الأحلام في الثقافة العربية ينظر إليها على أنها أمر جدي يستحق العناية والاجتهاد في التأويل والحرص على أخلاق المهنة عند التعرف على عورات الناس. كانت الأحلام في نظر ابن سيرين محملة بالأسرار الشخصية لأنها كانت متجذرة العلاقة بالحياة الفردية.

ـ التأويل بالسياق واهتمامات العصر:

إن كتاب تفسير الأحلام المنسوب لابن سيرين يبهر بمنهجيته الخاصة في تعبير الأحلام، بحيث لا نعتقد أنه قد اجتمع في دراسة النصوص الأدبية في تاريخ البحث النقدي العربي القديم من الجوانب النصية والنفسية والاجتماعية في آن واحد ما اجتمع من ذلك في تفسير الأحلام. وأعتقد أن ابن سيرين كان يمتلك في هذا الإطار حسا تاريخيا وجدليا عز نظيره في النقد الأدبي. في هذا السياق نجد لديه بعض الملاحظات العميقة، منها أنه كان لا يعتقد بالنمطية الدائمة لتأويل الرموز في الأحلام مثل ما كانت توحي به بعض القواميس الخاصة بوضع قوالب ثابتة لتفسير الرموز والمشاهد الحلمية. إنه يرى أن مضامين رموز الأحلام تتغير، ولذلك ينبغي أن يلاحق تعبيرها ما يطرأ من تبدل في أحوال الناس ومشاغلهم:

«واعلم أنه لم يتغير من أصول الرؤيا القديمة شيء، ولكن تغيرت حالات الناس وهممهم وآدابهم وإيثارهم وأمر دنياهم على آخرتهم (...) وقد كان أصحاب رسول الله صلى الله عليه وسلم يرون التمر فيتأولونه حلاوة دينهم، ويرون العسل فيتأولونه قراءة القرآن والعلم والبر وحلاوة ذلك في قلوبهم، فصارت الحلاوة اليوم والهمة في عامة الناس في دنياهم وغضارتها إلا القليل».(12)

تتأكد خبرة ابن سيرين الاجتماعية في مجال التأويل أيضا، عندما نراه ينبه العابر بأن تأويل الرموز والمشاهد

الحلمية ينبغي أن يراعي الفروق الاجتماعية بين الأفراد، فجميع القيم والدلالات تختلف تبعا للمستوى الاجتماعي، وهكذا فلا ينبغي على العابر «أن يفسر رؤيا السلطان حسب رؤيا الرعية، فإن الرؤية تختلف باختلاف أحوال صاحبها».(13)

وكان ابن عربي يعتبر الرمز الحلمي قابلا لاتخاذ جميع الدلالات الممكنة تبعا للشخصية الحالمة. فالصور الحلمية قد تكون واحدة عند عدد من الناس ولكن ما تدل عليه يختلف من شخص إلى آخر. والأحلام تؤخذ عنده بجدية لأنها تعبر عن الحقائق الإلهية وهي فوق ذلك مثيلة الوحي. أما المعاني في الحلم فلا تظهر بصورها الحقيقية وإنما تنقل إلى أشياء موجودات أخرى تتمثل فيها. ولا يمكن معرفة العلاقة بين الأشياء وصورها الحقيقية إلا بالتأويل، كأن ترى تجسد العلم في صورة اللبن، ويكون التأويل حجاجيا استدلاليا فتقول «ذلك إن اللبن أول غذاء البدن فتمثل أول غذاء الروح وهو العلم النافع الفطري بصورته».(14)

وإذا اعتبرنا مؤول الأحلام متلقيا، لأنه يستقبل نصا لغويا يحكيه الحالم، فإن ابن سيرين يشترط أن يكون المؤول مؤهلا للقيام بمهمته، ولا يحصل ذلك إلا إذا كان متوفرا على قدرات خاصة تجعله يقلب وجوه الحلم من أجل استخراج المعنى الخفي. يلخص هذه الشروط فيما يلي:

«يحتاج العابر إلى أن يكون (...) أديبا ذكيا فطنا تقيا عارفا بحالات الناس وشمائلهم وأقدارهم وهيئاتهم، يراعي ما تتبدل وتتغير فيه العادة عند الشتاء إذا ارتحل، ومع الصيف إذا دخل، عارفا بالأزمنة وأمطارها ومضارها، وبأوقات ركوب البحار وأوقات ارتحالها، وعادة البلدان وأهلها وخواصها، وما يناسب كل بلدة وما يجيء من ناحيتها».(14)

يؤكد شرط الموسوعية إن مهمة تأويل الحلم عند ابن سيرين لا تختلف عن المهمات العلمية الأخرى، مما يدل أيضا على أنه كان ينظر إلى مجال الأحلام نظرة جدية تعتبره من الأحوال السيكلوجية المساهمة بفعالية في مجموع النشاط الإنساني والمتصلة به أوثق اتصال. وإذا كان أكد سابقا على ارتباط الحلم برغبات الحالم وظروفه الاجتماعية، فإنه هنا يوثق الصلة بين الحلم والبيئة وأحوالها والعادات والتقاليد والطبائع. كل هذا يفيد أن الحلم حتى وإن كان واحدا فإن انتماءه إلى شخص معين وبيئة محددة وظروف اجتماعية خاصة يؤدي حتما إلى ضرورة تأويله بصورة مغايرة تبعا لهذا الاختلاف. ولا يكتفي ابن سيرين بذلك وحده، إذ يضيف إلى ثقافة المؤول جوانب أخرى ينبغي أن تتوفر فيه :(16)

- أن يعتبر معاني القرآن الكريم وأمثاله.
- أن يعرف تأويلات الرسول في بعض أحاديثه.
- أن يعرف أمثال الأنبياء الآخرين والحكماء.
- أن يكون مطلعا على الأمثال «المبتذلة» كقول إبراهيم عليه السلام لإسماعيل: «غيّر اسكفة» أي طلق زوجتك. وفي هذه المنطقة بالذات ينتبه ابن سيرين إلى طبيعة الحلم الترميزية، فأحلام الناس توظف مجموع الذخيرة الثقافية والرمزية المتداولة في المجتمع، وإذا لم يكن المؤول عارفا بها فإنه لن يستطيع النهوض بمهمته على الوجه الصحيح.

- أن يكون ذا معرفة بالأشعار ذات المعاني الرمزية أيضا أو تلك التي تسند فيها معان محددة إلى أشياء بعينها.

كل ما قدمناه حتى الآن يبين أن نظرية الأحلام وتأويلها عند ابن سيرين هي نظرية ديناميـــة على عكس التطور السكوني الذي عُرف من قبل أو ظل متداولا في الحقل الشعبي إلى الآن. وتقضي النظرة الديناميـة للحلم بأن تكون هناك تعددية في تأويل الرموز والمشاهد الحلمية حسب اختلاف الأشخاص والبيئات والظروف الاجتماعية. ونجد في كتاب تفسير الأحلام مثالا جيدا لتوضيح هذه الدينامية في تأويل الأحلام، وهو مثال الرمانة. يقول ابن سيرين:

«- فهي بالنسبة للسلطان كورة يملكها أو مدينة يلي عليها، يكون قشرها جدارها أو سورها، وحبها أهلها.

- وتكون للتاجر داره التي فيها أهله أو حمامه أو فندقه أو سفينته الموقرة (أي الكثيرة الحمل) بالناس والأموال في وسط الماء أو دكانه العامر أو كتابه المملوءة بالغلمان أو كيسه الذي فيه دراهمه ودنانيره.

- وقد تكون للعالم أو العابد الناسك كتابه ومصحفه، وقشرها أوراقه، وحبها كتابه الذي به صلاحه.

- وقد تكون للأعزب الزوجة بمالها وجمالها، أو جارية بخاتمها يلتذ بها عند افتضاضها.

- وقد تكون للحامل ابنة محجوبة في مشمتها ورحمها ودمها». (17)

ونجد لدى فرويد أفكارا قريبا مما كان ابن سيرين قد توصل إليه منذ القدم. كان ينظر أيضا إلى الحلم كبنية رمزية قابلة للتأويل. كما كان يشترط أيضا معرفة واسعة بحياة الحالم الخاصة وظروفه وبيئته. إن فهم الحلم عنده لا يمكن أن يتم إلا في نطاق سياقه الخاص. (18)

كان فرويد يشير إلى وجود نمطية في تأويل بعض الرموز التي تحتفظ بدلالات معينة (19)، إلا أنه لا يرى أنها غير قابلة لاتخاذ معان مختلفة، بل قد تخرج عن دلالاتها النمطية في أحلام خاصة، وهذا بالتحديد ما كان يأخذ به ابن سيرين فهو يعطي أيضا للأشياء المدورة دلالات أنثوية كالدواة، كما يعطي للأشياء المستقيمة دلالات ذكورية كالقلم، ويرى في نفس الوقت أن القلم قد يدل على السلطة واللسان والسيف، والعلم.. الخ أما الدواة فقد تدل على قرحة في الجسد أوعلى شأن من قبل الولد.. الخ. (20) وتقتضي هذه المرونة في التأويل دائما ضرورة مراعاة تبدل الأحوال.

لا تأتي أهمية المتلقي سواء بالنسبة لابن سيرين أم بالنسبة لفرويد من كونه يتعاطف مع موضوعه، كما يحدث بالنسبة لمتلقي الإبداع الأدبي، بل من كونه يحاول فهم الحلم وتقديم تأويل متسق يكشف غوامضه. إن الحلم مادة خام لاستخدام الفكر والحدس على السواء من أجل بلوغ التأويل الصحيح. (21)

قارىء الإبداع الأدبي في رأي فرويد شخص متواطىء مع المبدع، لأنه يلتقي الإبداع بقصد إشباع الرغبات المكبوتة، أما قارىء الحلم فلن يجد فيه إلا عالما خاصا بصاحبه، عليه أن يتعرف على عناصره ويفهم دلالاتها(22) ولا يمكن أن يتوصل إلى ذلك إلا بامتلاكه معرفة وحدسا وفراسة.

وقد يبدو أن الحلم والإبداع الأدبي يشتركان في كونهما بالنسبة للمرسل

والحالم صيغتان متباينتان للتعبير عن رغبات لاشعورية، ولكنهما في الاستقبال من قبل الغير يختلفان من حيث أن مستقبل الحلم منهمك في عملية الفهم، بينما يندمج مستقبل الإبداع أساسا في مسار تفاعلي مع النص. الأول هدفه الأساسي معرفي، والثاني معرض للاندماج والإسقاط الذاتي. وإذا ما كان الإبداع الأدبي لا يخلو من الدوافع اللاشعورية فإنه إلى جانب ذلك يعبر عن الرغبات المباشرة للشعور على خلاف الحلم الذي يمكن القول بأنه نشاط ذهني لا إرادي متخصص في التعبير الرمزي عن خبايا اللاوعي.(23) ولكنه يأخذ مواد بناء عالمه من بقايا أحداث النهار في حياة الحالم. لكي يكون هناك حلم ما في نظر فرويد لا بد من وجود تعاون رغبة هي على الدوام ذات طابع لاشعوري، فهي التي تمثل القوة المحركة له، بينما تقدم له الأحداث اليومية المادة التي يبني بها عالمه الخاص.(24) ومن الجدير بالذكر أن الاتجاه السريالي في الأدب حاول أن يقرب المسافة بين الحلم والإبداع الأدبي حينما تحدث عن إمكانية ممارسة ما سمي بالكتابة الآلية التي تجمع بين إرادة الفعل ومبادرة اللاوعي على صعيد واحد (25). هذا الموقف يماثل إلى حد كبير موقف باشلار الذي يعتبر أحلام المنام بمثابة ضياع الذات وتشتت وجودها، ولذلك فهو يعطي لحلم اليقظة أهمية بالغة لأنه قادر على صياغة الكوجيتو الذاتي. وأكثر ما يتجلى ذلك في خلق الصور في مجال الكتابة الشعرية.(26)

ورغم هذا كله فإن من خصائص الحلم أنه أيضا معروض على صاحبه كموضوع للتلقي أثناء جريانه في المنام، ولهذا السبب يظل جانب من وعينا مستفيقا للقيام بمهمة الاستقبال، وهو ما يجعلنا قادرين أحيانا على حكي تفاصيل أحلامنا بعد اليقظة التامة. ومن هذه الناحية ألا تعبر أحلامنا عن قسط مهم من حضورنا الوجودي؟ وإذا كانت درجات يقظتنا في المنام متفاوتة، بحيث ينعكس ذلك في مستوى قوة أو ضعف تذكرنا للتفاصيل، فإن شكلا من أشكال الاستقبال، ومع ذلك، يتم في لحظة جريان الحلم. وقد يكون ذلك مصحوبا بانفعالات واندماجات شبيهة تماما باندماج المبدع مع ما ينتجه من أدب أو باندماج المتلقي مع ما يقرؤه من نصوص. وهكذا فلا يمكن فصل تلقي الحلم، على الأقل بالنسبة لصاحبه، عن مضامين الرغبات اللاشعورية، كما أن انفعالات الحادثة للحالم أثناء الحلم نفسه أو عند اليقظة حينما يحاول أن يجرب إعادة فهم حلمه وكل ما يصاحب ذلك من تخوف أو ارتياح، تفيد أن التلقي الذاتي للحلم يماثل إلى حد ما تلقي أنماط الإبداع بشكل عام.

ليست للحلم رغم كل شيء قوة متعدية إلى شخص آخر غير الحالم نفسه، فالحالم هو وحده الذي شاهد الحلم وهو المعني الأول به، أما الآخرون بمن فيهم العابر نفسه إنما يتلقون رواية لغوية عن الحلم، قد تكون تدخلت فيها سلطة الرقابة وغيرتها عن طبيعتها الأصلية. هذا ما يجعل المتلقي يوجه كل اهتمامه نحو إعادة بناء الحلم. وعمله هنا يكاد يكون مثل عمل محقق النصوص الأدبية الذي يسخر كل ملكاته للبحث التقني الترميمي، كما يستخدم جميع ملكات المقارنة والتحليل والاستنتاج عند الانتقال إلى تقديم تأويل منسجم مع المعطيات. إنه في جميع الأحوال يكون

مجبرا على جعل الحلم موضوعا للبحث وليس مادة للتعاطف.

من السهولة بمكان أن نلاحظ عدم الاكتراث واللامبالاة التي يقابل بها حكي الأحلام للأغيار من الناس. فإذا كان التلقي الشكلي يحصل عند الاستماع إلى الأحلام، فإن التجاوب يبقى محدودا، لأن ميكانزمات الحلم غير معروفة لدى أغلب الناس. وهكذا فإما أن يعرض عن الحلم كلية بإهمال مناقشة محتواه(27)، وإما أن يتقي سوءه في الأوساط الشعبية وغيرها بألفاظ مسكوكة. ولا يزال الاهتمام بالأحلام وتلقيها محصورا في أشخاص مؤهلين لذلك، وهم على طرفي نقيض: «عابرون مجتهدون أو مشعوذون».

أما علم النفس الحديث، فيؤكد على ضرورة توفر الباحث على خبرة واسعة بتاريخ تفسير الأحلام وبسيكولوجيا الإنسان. فلا يمكن تأويل الحلم - في نظر فرويد - إلا إذا فهمنا الميكانزمات المسؤولة عن انشغاله، ومنها:

- التكثيف:

ويعبر عنه بالتفاوت الموجود بين الشكل والمحتوى في الحلم، إذ يبدو شكل الحلم وكأنه يضيق بغزارة المعاني التي يحتوي عليها(28). هذا يدل على أن المشاهد والرموز التي تنتقى بطريقة لا إرادية لتشكيل عناصر الحلم، تعمل دائما على تكثيف التجربة الواقعية بجوانبها النفسية والخارجية وإدراجها في نسق إخراج جديد يفتح بعض الآفاق المجاوزة للتجربة نفسها، إما في اتجاه التخويف أو التحبيب أو النصيحة. ويعتقد فرويد أننا لا نكون دائما متيقنين بأن هذا الحلم أو ذاك قد قدم له التفسير الكامل، فاحتمال أن يكون للحلم معنى آخر غير الذي اقترحناه، أمر وارد على الدوام(29).

ورغم أن هذا الباحث النفسي ألح بدوره على التمييز بين تلقي الأحلام وتلقي الأعمال الأدبية، التي تترك فرصة كبيرة للتأويلات الذاتية، فإنه هنا بالتحديد يفسح المجال لجعل مفسر الأحلام أمام إمكانية أن تكون تأويلاته متأثرة هي الأخرى بنزوعات ورغبات شخصية، أو على أقل تقدير، مجانبة للصواب في تحليل عناصر الحلم. على أن يؤكد من جانب آخر أن أغلب التعليقات التي يدلي بها الحالمون أنفسهم في اليقظة، بما تتضمنه أيضا من تداعيات، تكون لها علاقة مع المضامين الحقيقية للحلم(30). وقد يلعب التكثيف نفسه دورا في تحريك التداعيات في ذهن الحالم بعد اليقظة مباشرة.

- النقل:

يتطلب تأويل الحلم أيضا فهم ميكانزم عملية النقل المسؤولة مباشرة عن الطابع الترميزي للوقائع المشاهدة، فأغلب معاني الحلم لا تُعرض إلا من خلال مظاهر أخرى ذات طابع تمثيلي(31).

ويدعو ميكانزم النقل إلى ضرورة الاستعانة بحياة الحالم، فهي المفتاح الأساسي لتأويل حلمه. وقد أدرك جميع المهتمين في الثقافة العربية هذه الخاصية التي يعتمد عليها الحلم لبناء عوالمه ذات الطبيعة الرمزية.

- غياب الروابط:

يشبه الحلم في هذا الجانب الفنون القصصية الحديثة والمعاصرة التي تتلاعب بالأزمنة فتعمل على تفكيك القصة إلى لوحات غير مترابطة ولا خاضعة للترتيب المنطقي. وإذا كان الفن القصصي يقدم عددا من الإشارات الدالة التي تمكن القارىء من إعادة ترتيب

القصة وفق نظامها الطبيعي، فإن الحلم لا يقدم أبدا مثل هذه الإشارات، حيث تُترك هذه المهمة للمتلقي نفسه مستعينا في ذلك بالضرورة بحواره مع الحالم نفسه. ونعتقد أن الحلم يشبه إلى حد بعيد اللوحات التشكيلية المعاصرة، خاصة تلك التي تعتمد على الأشكال والتلوينات المجردة، مما يستدعي بالضرورة تدخل المشاهد لإضفاء المعنى وخلق الروابط استنادا إلى ثقافته الخاصة. ولكن ثقافة مؤول الأحلام، وان كانت تعمل في الخلفية على الدوام فإنها لا تكون هي مصدر خلق الروابط وإضفاء المعنى، فقد قلنا إن حياة الحالم هي وحدها القادرة على مده بمفاتيح فهم حلمه. ويرى فرويد أنه لا مفر من القول بأن الحلم: «لا يملك أي وسيلة يصور بها هذه العلاقات المنطقية. فهو في معظم الأحايين يغفل كل هذه الحروف (يقصد الروابط التالية: إذا، لأن، مثل، رغم، أما، أو... إلى غير ذلك من الروابط) ولا يستبقي من الأفكار سوى «محتواها ـ الشيء» يصوغ منه صوغه. وعلى التفسير أن يسترجع ما أعدمه عمل الحلم من الروابط المنطقية».(32)

إن غياب الروابط في الحلم لا يعني أنها غير موجودة أصلا. فهي وحدها التي تبقى في حوزة السياق. والسياق هنا هو دائما الحياة الخاصة للحالم. ولا ينجح المؤول في الوصول إلى حقيقة الحلم إلا بواسطة ربط العلاقة بين الحلم وسياقه الخاص. كان فرويد يؤول أغلب الأحلام بجملة مفيدة يكون قسمها الأول جملة شرطية والقسم الثاني جملة الشرط.. هكذا أول حلما لإحدى مريضاته وتدعى «إرما» بالجملة الشرطية التالية:

«فإذا كنتُ ولدت في هذا المنزل وهذا الجو الوضيع، فإنني أنحدر من سلالة عالية».(33)

ـ المشابهة والتعيين:

يستخدم الحلم، مثله في ذلك مثل الإبداع، علاقات المشابهة، لكن دون أي حضور يذكر لأداة التشبيه. والغريب في الأمر أن المشابهة في الحلم تستدعي تلقائيا الاعتماد على المجاورة وتداخل الصور مع بعضها البعض، فإذا حلت صورة شخص في صورة شخص آخر، فمعنى ذلك أن الغاية هي عقد علاقة شبه بينهما ينبغي البحث عنها دائما بمساعدة السياق. والغالب أن تكون علاقة المشابهة في الطباع أو الصفات الخلقية. أما التعيين فهو قيام شخص بتمثيل دور شخص آخر، غالبا ما يكون هو الحالم نفسه. وقد أصر فرويد على الطابع الذاتي للحلم حين قال: «لقد علمتني خبرة لم أجد لها استثناء أن الحلم يدور حول الحالم نفسه. فالأحلام على أنانية مطلقة، وإذا لم تظهر أناي في محتوى الحلم، بل ظهر شخص آخر غريب، جاز لي أن أفترض، وأنا مطمئن، أن أناي يكمن مستترا وراء ذلك الشخص الآخر بواسطة التعيين».(33)

لقد زاد اهتمام علم النفس بالأحلام وبدورها في الدراسات النفسية الحديثة، ويمكن الإشارة إلى اتجاهين يقدمان تصورا جديدا:

ـ اتجاه متصل بنظرية الذكاء الاصطناعي، ينظر إلى الأحلام باعتبارها عمليات تنظيمية أساسية يقوم بها الدماغ لحظة النوم لإعادة الحيوية لوظائف الفكر عند اليقظة. ويشبه عمل الدماغ في هذه النظرية بنظام الحواسيب الذي يعتمد على عمليات تنظيم الخانات والمسح من

أجل الحفاظ على الكفاءة والسرعة في أداء الوظائف المقررة، وهذه العملية ضرورية بين الحين والآخر. وهكذا يعتقد عالم النفس البريطاني كريستوفر ايفانز بأن الحلم يمكِّن العقل من التكيف اليومي واستيعاب مواقف الرفض أو الاهمال وذلك لمواجهة المواقف المتغيرة في عالم اليقظة(35). ولا ينظر إلى الحلم في هذا التصور مع ذلك من حيث أن له قيمة في ذاته، بل من حيث أن له وظائف تلقائية منظمة للنشاط الذهني، ونظرة إلى هذه الوظائف في حد ذاتها بأنها تتسم بالعشوائية وغياب المغزى، ولذلك لم تكن هناك حاجة للحديث عن آليات التأويل.

- واتجاه متصل بالنظرية الجشطالتية، وتبقى هذه النظرية على المغزى الأساسي لوظائف الحلم وعلاقتها بالشخصية ودورها في تصحيح مسار حياتها، كما تنظر إليه باعتباره مؤشرا على أعمال غير مكتملة لدى الشخصية الحالمة، ولذلك فهو بمثابة هدية من اللاوعي رهن إشارة الذات لإحداث التوازن الضروري لحياتها من أجل تحرير كل الإمكانيات التي كانت معطلة بسبب القيود في حياتها اليومية.(36) أما آلية تحليل الحلم حسب هذا التصور فتقتضي إجراء حواريا في عالم اليقظة يساعد الذات على إعادة اختبار تجربة الحلم والوقوف على أهم تفاصيلها من أجل تجاوز العقبات التي كانت تعطل فهم مدلوله، فمن شأن هذه المواجهة السلوكية المباشرة أن تجعل الحالم يقتحم المناطق المغتربة في ذاته.(37)

بإمكاننا هنا أن نعقد مقارنة بين الجلسات التي ينظمها عالم النفس السلوكي مع زبائنه المعالجين وقد يدفعهم إلى إعادة تمثيل أدوارهم في أحلامهم، بالدور الذي يقوم به المسرح سواء بالنسبة للممثلين الذي يعيشون أدوارهم في حالة اندماج حقيقي أم بالنسبة للمشاهدين الذين يحررون ذواتهم من ضغوط الحياة اليومية. وهذا يذكرنا أيضا بفكرة التطهير التي تحدث عنها أرسطو منذ أمد بعيد. ويمكننا أن نتساءل مع ذلك ألا تقوم جميع أنماط الإبداع الأدبي (بما فيها القصص والأشعار) بمثل هذه الوظائف في حياة الناس؟ ثم ألا يحرر الجميع أنفسهم كتاب وقراء من مشكلات الحياة اليومية ومحبطاتها؟ ألا يؤدي الإبداع والحلم على السواء أيضا دور إعادة تحديد حيوية الإنسان لمواجهة أعباء الحياة العاتية؟

رغم كل ما تبين لنا من علاقات متداخلة بين الأحلام والإبداعات الأدبية وما يتصل بذلك من آليات التأويل، فإن ميدان الحلم لا يزال الآن لا يحظى بالاهتمام الذي تحظى به النتاجات التخيلية الأخرى، نظرا لطبيعته المغرقة في التجريد. وإذا كان المختصون في علم النفس والتحليل النفسي قد قدموا لنا معلومات كثيرة عن طبيعة الأحلام وعلاقتها بالذات الحالمة، فإنهم إلى جانب ذلك علمونا أشياء كثيرة تخص آليات تأويل الحلم. ولا شك أن ميدان النقد الأدبي في حاجة ماسة لاستخدام هذه المعرفة في تحليل الأعمال الأدبية التي تكثف حضور العناصر الرمزية بالإضافة إلى حضور الأحلام نفسها. وقد كان فرويد على وعي تام بهذا التداخل بين مجالي الحلم والإبداع الأدبي، مما جعله يستغل كل المعارف التي نتجت عن تجربته الطويلة في مجال التنظير للأحلام لتحليل أعمال روائية، نذكر منها تحليله المشهور لرواية غراديفا.

هوامش

1) م. بونغركز و ج. سانتنر: الأحلام عبر العصور (معجم تفسير الأحلام). دار النهار للنشر. ترجمة كميل داغر 1983.

2) نفسه. ص: 17 ـ 18.

3) نفسه. ص: 18.

4) يستخدم مصطلح التعبير عند ابن سيرين وغيره من المهتمين بتفسير الأحلام في الثقافة العربية للدلالة على تأويل الأحلام، ومنه «العابر» أي الشخص المهتم بتأويل الأحلام.

5) ابن قتيبة: تأويل مشكل القرآن. شرح وتحقيق: السيد أحمد صقر. دار إحياء الكتب العربية (تاريخ مقدمة المحقق: 1954.) ص: 10 من النص المحقق.

6) ابن سيرين. تفسير الأحلام. دار مكتبة الحياة. بيروت. (دون سنة الطبع). ص: 28 ـ 29. وانظر أيضا ص: 403.

7) نفسه: 45.

8، 9، 10) نفسه. صد: 41 ـ 43.

11) نفسه. ص:45.

12) نفسه. ص: 47.

13) نفسه. ص: 61.

14) شرح فصوص الحكم للقاشاني. مطبعة مصطفى البابي الحلبي ط: 3. ص: 133 ـ 136.

15) ابن سيرين: تفسير الأحلام. ص: 32.

16) نفسه. ص: 28 ـ 29.

17) نفسه. ص: 31.

18) فرويد: تفسير الأحلام. ترجمة مصطفى صفوان. دار المعارف بمصر. ط: 2. 1962. ص: 360.

19) نفسه. ص: 360 ـ 361.

20) ابن سيرين: تفسير الأحلام. ص ك 515 ـ 516.

21) فرويد. تفسير الأحلام. ص: 127.

22) فرويد. حياتي والتحليل النفسي. ترجمة جورج طرابيشي. ط: 1. دار الطليعة. بيروت 1981. ص: 88.

23) د. عاطف جودة نصر: الخيال مفهوماته ووظائفه. الهيئة المصرية العامة للكتاب. 1984. ص: 95.

24) فرويد: الهذيان والأحلام في الفن. ترجمة جورج طرابيشي. ط: 1. بيروت 1978. ص: 105.

25) ميشال كاروج: اندريه بروتون والمعطيات الأساسية للحركة السريالية. ترجمة الياس بدوي. منشورات وزارة الثقافة. دمشق. 1973. ص: 262.

26) غاستون باشلار. أحلام اليقظة. ترجمة جورج سعد. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع. ط: 1. 1991. ص: 265.

27) نفسه. ص: 130 ـ 131.

28) فرويد. تفسير الأحلام. ص: 292.

29، 30) نفسه. ص: 292 ـ 294.

31) نفسه. ص: 317.

32) نفسه. ص: 323.

33) نفسه. ص: 326.

34) نفسه. ص: 333.

35) ستيوارت هورولد: عوالم الحلم. ترجمة ريما العيسى. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. ط: 1. 1992. ص: 72 ـ 73.

36) نفسه. ص: 99.

37) نفسه. ص: 100.

آلية التناص



زهور لحزام
كاتبة من المغرب

■ يتشكل النص الأدبي بين ذاتين خاضعتين لشروط سوسيو اقتصادية، وثقافية. من جهة الذات الكاتبة التي تعمل على تأسيس مقول أدبي وفق موضوع تبتغيه، وتطمح الى بنائه عبر نظام من العلامات، ومن جهة ثانية تخضع هذه العملية التأسيسية لذات مرممة ومبرمجة لنظام الكتابة تبعا لمقصديتها (الذات القارئة).

خصائص تشكل الذات الكاتبة

إنها كذات تعيش وسط مجتمع خاضع لنظام اقتصادي معين، ويفرض عليها تواصلها مع الآخر اقتحام مؤسسات عديدة يومياً ينتج عنه ما سماه «تودوروف» «Todorov» في كتابه عن باختين «Bakhtine» «المبدأ الحواري» «Principe dialagique» بالميلاد الثاني، أي الميلاد الاجتماعي الذي يُلزم الفرد الاندماج في المجتمع عبر التواصل مع بنياته من خلال جسر الكلمة، الشيء الذي يؤدي الى امتلاء معجمه بكلمات ومصطلحات جديدة، وامتلاء فكره بمفاهيم وقضايا عدة. يشكل كل ذلك نصوصا تختزنها ذاكرته التي تصاب بصراع من جراء هذا الامتلاء، فتحاول إيجاد نظام لمتراكمتها التي تأخذ حالة تحققها كتابة شكل الإبداع (رواية، مسرح، شعر...)، أو النقد (مقالات، دراسات...)، أو غير ذلك من أشكال المكتوب. وحتى تكتمل مشروعية هذا النص، فإنه يستدعي طرفا يؤسس هويته الفعلية عبر استهلاكه أي قراءته. هنا يدخل الوجه الثاني في عملية الانتاج، والذي كان قد ساهم في ترميم النص بشكل ضمني من خلال حضوره عند الذات الكاتبة. فوجوده يخترق بنيات النص، وهذا يعني، أن صيغ القراءة مدمجة في صيغ الكتابة عبر التواجد الضمني للذات القارئة.
ما يمكن استخلاصه من هذا كله هو أن النص المنتوج ليس بكراً، ولم ينشأ من/ عن فراغ، وإنما خاضع في ولادته لنصوص متشعبة ومختلفة الحقول المرجعية تعود أساساً إلى تكوين الذات الكاتبة من جهة، والذات القارئة التي بمجرد ما تعلن عن هوية النص المكتوب من خلال عملية القراءة، حتى تكشف عن عناصر محققة سابقا، وقد دخلت في علاقات بنيوية في النص. هذا يعني، أن كل نص ينبني على نصوص سابقة، وكل نص يرجع ضمنيا الى أعمال سابقة. نجد ان الشعرية القديمة لم تقف متأملة في هذه العملية الاحتضانية لنصوص سالفة، وإنما اكتفت بوصفها من خلال تسميات عدة: كالمصادر، والأصول، والمعارضة، والمحاكاة، والسرقة الأدبية خاصة في النقد العربي القديم. وهذا ما جعل الشعرية الحديثة تأخذ زمناً طويلا لوصف هذه العملية من جهة، وتقنينها عبر تحديدها داخل النص من خلال تمظهراتها الشكلية، ووظائفها النصية. وإدراك هذه العملية جاء بعد اهتمام الشعرية الحديثة بالخطاب داخل النص، والعمل على كشف مكوناته. وقد أطلق على هذه العملية بالتناص Intertetualite الذي تحدده مختلف الدراسات النقدية في علاقة النص الكبير بباقي النصوص السابقة او المتزامنة.

التناص في المقاربات النقدية الحديثة

ما فتىء مفهوم التناص يعرف رواجاً واسعاً في الدراسات النقدية الحديثة (الشعرية)، نظرا لما يحظى به من حضور مستمر في النصوص (الأعمال) الأدبية عامة والروائية خاصة.

وإذا بدا التناص اليوم مرتبطاً بالشعرية والتطور الأدبي، فإن إدراكه كما هو يعد جديدا، باعتبار أن الدراسات النقدية القديمة (التقليدية) وان كانت قد تناولت ـ هي الأخرى ـ لهذه الظاهرة (التناص) فإنها حصرتها في مفاهيم جد ضيقة مثل «التأثيرات»، و«الأصول»، و«السرقة»، وهي مفاهيم لم تنل حظا من التحليل والكشف بحيث لم تحاول هذه الدراسات النظر الى التحولات التي تعرفها العملية التناصية مما سيؤدي بالباحثين في مجال النص الأدبي/ الروائي (حديثا) إلى تركيز الاهتمام على كيفية اشتغال هذه العملية ووظيفتها الدلالية ثم علاقتها بالثقافة بصفة عامة.

نشير بدءً الى أن التناص ينحو منحى الشمولية باعتباره لا يقتصر على الحقل الأدبي فحسب، وإنما (هو) متواجد باستمرار في حقول مختلفة.

والتناص سواء تعاملنا معه كمفهوم إجرائي يشتغل داخل النص من خلال تفكيك بنياته، أو نظرنا إليه من حيث كونه ذا علاقة بالأنساق



الفكرية ـ المعرفية، أو باعتباره إحدى مكونات كلامنا اليومي، فإن الأمر يتعلق بحضور خطاب الأخر بكل أشكاله داخل خطابنا (ملفوظنا).

من هذا المنطلق وجدنا «كرستيفا» «Kristeva» تحدد التناص في الحقل الروائي على الشكل التالي: «كل نص يتكون كفسيفساء من الاستشهادات، وامتصاص وتحويل لنص آخر». يتأسس هذا التحديد على مفهومين أساسيين: (الاستدعاء والتحويل) من جهة ان النص عبارة عن مجموعة من الاستشهادات باعتبار ان العمل الأدبي لا يتم إبداعه من نظرة الفنان، ولكن انطلاقا من أعمال أخرى، بمعنى ان العمل الأدبي تتم ولادته عبر أعمال فنية سابقة، إذ يتعلق الأمر ـ يقول «جوني» «Jenny» ـ بحالة كل النصوص التي تبدي علاقتها بنصوص اخرى: المحاكاة، البارودیا، الاستشهاد، التوليف، السرقة الأدبية. فكل نص يرجع ضمنيا الى نصوص أخرى مما يجعل لغة التناص تتشكل من مجموع استدعاءات نصوص خارج نصية، يتم إدماجها وفق شروط بنيوية خاضعة للنص الجديد. غير أنه لا ينبغي ان يُفهم من عملية الاستدعاء هاته مجرد الانعكاس البسيط او التعبير عن بعض الأشياء (النصوص) الموجودة من قبل، ولكن الكاتب وإن كان إبداعه يتم انطلاقا من شيء معطى (سابقا)، فإنه يبدع ـ دائما ـ شيئا لم يكن موجودا من قبل. وهذا يعني ان النص المدمج يخضع من جهة ثانية لعملية تحويلية ذلك لأن التناص ليس مجرد تجميع مبهم وعجيب للتأثيرات، ولكنه عمل تحويل واستيعاب لعدد من النصوص الخاضعة لنص مركزي يحافظ على سيادة المعنى. فداخل الكتابة تقوم عملية جد معقدة في صهر وإذابة مختلف النصوص والحقول المدمجة مع النص الكبير (حالة الرواية)، ذلك أن «المؤلف قد يدخل دلالة معارضة لدلالة كلام الغير» مما يجعل الكلمة المقممة تأخذ توجيها مزدوجا: توجيه دلالي أوّلي منبثق من النص ـ الأصل، وتوجيه دلالي ثاني يستمد أفقه من الصيغة والمظهر الجديدين اللذين أدمج فيهما وبهما مما ينتج عن هذه الحمولة الدلالية لنفس الكلمة حوارية داخلية، ذلك ان الكلمات الغيرية التي يتشرب بها كلامنا ينبغي ان تحمل فهمنا الجديد وموقفنا الجديد، بمعنى ان تصبح مزدوجة الصوت، فالخطاب الغيري يؤسس مع النص الذي تضمنه خليطا (مزيجا) كيماويا وليس تواصلا ميكانيكياً ذلك ان درجة التأثير المتبادل عن طريق الحوار بين النصين تكون كبيرة. لهذا تعد عمليتا الاستيعاب والتحويل ميزة عمل التناص.

إن تحديد «كرستيفا» عبر هذين المفهومين (الاستدعاء/ التحويل) يأتي من نظرتها الى النص كإنتاجية «Productivite» وليس كمنتوج Produit من خلال مرجعية السيمياء التعليلية، وذلك باعتبار ان النص يعد جهازا عبر لسانيا يعيد توزيع ترتيب اللغة مع جعل الكلام التواصلي في علاقة مع مختلف الملفوظات السابقة أو المتزامنة. من هنا تحدد «كرستيفا» النص كإنتاجية الشيء الذي يعني: ١ـ ان علاقته مع اللغة التي يتموضع فيها هي إعادة التوزيع؛ ٢ـ إنه استبدال، يعني تناص. أي في فضاء النص نجد ملفوظات كثيرة تتقاطع. لذا، أصبح النص في مفهوم «كرستيفا» مرادفا لي «نظام الرموز» سواء تعلق الأمر بالأعمال الأدبية، اللغات الشفوية، الأنظمة الرمزية الاجتماعية أو اللاواعية.

من هنا لا ينبغي النظر الى لغة العمل الأدبي كلغة تواصل، وإنما كلغة انتاجية منفتحة على مراجع خارج ـ نصية بما فيها نصوص أدبية، فكرية، ممارسات إيديولوجية ودينية وفنية الخ. وهذه الانتاجية لا يمكن ادراكها الا في مستوى التناص، يعني في تقاطع التغيير المتبادل للوحدات المنتمية لنصوص مختلفة. تأسيسا على هذين المفهومين (الاستدعاء/ التحويل) فإن النصوص المتناصة تدخل في نوع خاص من العلاقات السيميائية التي نسميها الحوارية «Dialogisme» كما يرى ذلك «تودوروف» ذلك لأن أهمية العلاقات بين النصوص (الملفوظات) ترجع إلى كونها علاقات حوارية. □